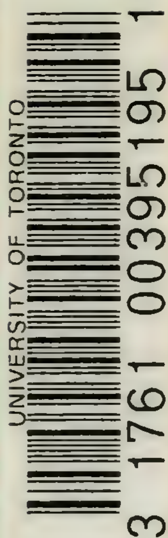


Giudice, Manlio
Il nuovo empirismo estetico e le teorie di A. Capasso

RIVISTA

DI

SINTESI LETTERARIA

DIRETTA DA

BINDO CHIURLO

DELL' UNIVERSITA DI TORINO

IL NUOVO EMPIRISMO ESTETICO E LE TEORIE DI A. CAPASSO

I

Aldo Capasso con la sua ampia opera teorico-critica *Saper distinguere* a cui si ricollega il saggio *Nota sul «genere» lirico* (1), ha, in nome dell'empiria, elaborato un processo completo contro la filosofia idealistica, e, fra gli assertori di essa, principalmente contro il Croce. Il fine ch'egli, nella sua «estetica empirica», si è proposto — di identificare l'Arte con una facoltà non «universale», patrimonio non comune di tutti gli spiriti — è stato da lui raggiunto, soprattutto grazie alle sue esperienze di poeta, che gli hanno permesso di approfondire e sviscerare il non facile problema con una conoscenza diretta e concreta di ciò che si chiama «l'atto creativo». Il Capasso si sarebbe forse potuto limitare — per non sollevare opposizioni troppo vivaci nel campo idealistico — a dimostrare che l'arte intesa nel senso «universale» (quella che fa tutt'uno con ogni conoscenza aconcettuale, o col lato «sentimentale» di ogni atto dello spirito), quale è teorizzata per esempio nella *Filosofia dell'Arte* di Giovanni Gentile, non spiega le grandi opere d'arte, la genialità dei grandi artisti, nè può servire di fondamento ad alcuna critica, ad alcuna valutazione; ma egli non ha voluto alimentare prudenti equivoci, e, poiché il suo metodo è «empirico», ha preferito, per dir cosí, passare all'offensiva, ed ha accusato francamente di arbitrarietà le filosofie sistematiche, rilevandone la caratteristica basilare, di poggiare su dati necessariamente assiomatici. La filosofia sistematica, a suo avviso, per il suo nativo difetto di tendere ad un Assoluto astrattamente concepito, estraniandosi dal concreto e dal reale, ha costruito con i suoi sistemi, sempre, qualcosa di relativo, e insomma transeunte, come dimostra con grande evidenza il fatto che ogni Epoca ha avuto il suo filosofo, che ha predominato per un sistema, col quale, se-

(1) *Saper distinguere:* due voll. di complessive 750 pp., nella «Collezione degli Scrittori Nuovi», Genova, Degli Orfini, 1934. — *Nota sul «genere» lirico,* seguita da una polemica: nella Collezione «*Quaderni Bianchi*» ivi, pp. 40. Quest' ultima operetta fa riferimento alla nota antologia *Il fiore della lirica italiana dalle origini ad oggi,* (editore Carabba, Lanciano).

guendosi nuove ed opposte direzioni, è stato inficiato quello precedente, apparso ora manchevole e fallace (2). Ogni sistema filosofico — rileva giustamente il Capasso — ha i suoi punti deboli ed i suoi anelli rotti, ed il primo anello è sempre sospeso nel vuoto: arbitrario e extralogico, costituito da un assioma, che non permette discussioni, che deve accettarsi senz'altro, perché altrimenti tutti i concetti ad esso collegati verrebbero a perdere qualsiasi valore e consistenza (3). «Della catena di affermazioni la prima è indimostrata: ossia si affida a quel 'buon senso nativo e universale', cui si richiamano gli Empirici, e se la si considera solida, si afferma implicitamente la solidità degli Empirici».

Il lato debole della «filosofia dello spirito» (ossia di quella filosofia, che si concepisce come una ideale descrizione del funzionamento, dei poteri, della dialettica, dello Spirito umano, in contrapposto alle antiche filosofie metafisiche), in particolare, è dato dalle distinzioni di facoltà o atteggiamenti spirituali, di cui essa non ha mai potuto fare a meno, onde non essere condannata a vedere, per usare le parole stesse del Croce, soltanto la proverbiale notte in cui tutte le vacche sono nere (4): poiché, anche, è evidente che, ponendo a base di un sistema un solo concetto indistinguibile — si chiami esso Pensiero o Spirito o Io trascendentale, — non sarebbe possibile alcuna elaborazione o alcuno svolgimento di idee (5). Ed ogni distinzione (di facoltà spirituali) è per sua natura empirica, dovendo essa, nel suo forzato ritorno alla concretezza (del perpetuo dinamismo fra Soggetto ed Oggetto), fare riferimento ad elementi d'esperienza che traggono origine dai due principî dissidenti e contrastanti Spirito e Materia, e dalla eterna «lotta» fra gli stessi (6). I tentativi di far assurgere le distinzioni, accettate per necessità ineluttabile, ad una assolutezza, idealisticamente intesa, di concetti puri ed universali, sono naufragati nel vuoto, in quanto che o si raggiungeva un fine ch'era la negazione stessa dei principî che si volevano affermare (cosí accade quando il Croce allarga i confini dell'intuizione sino a

---

(2) Si veda il saggio sulla *Filosofia dell'Arte* di Giovanni Gentile, riportato in nota all'altro piú ampio *Rapporto Tilgher-Gentile: Saper distinguere*, tomo I.

(3) Vedi la *Nota sul «genere» lirico*, e il saggio *Della critica postcrociana*, in *S. D.*, tomo I.

(4) Vedi la *Nota sul «genere» lirico*, e il *Rapporto Tilgher-Gentile*, in *S. D.*, tomo I.

(5) Vedi il *Rapporto Tilgher-Gentile* e le note connesse.

(6) Vedi *Della critica postcrociana* e *Rapporto Tilgher-Gentile*, in *S. D.*, tomo I., e *Miti di Flora*, in *S. D.*, tomo II.

comprendere ogni possibile atto spirituale, che abbia, come non potrebbe non avere, un aspetto di «particolarità»), o si era fatto uso delle distinzioni nel modo piú empirico possibile, pur dando a vedere di averle filosofizzate e idealizzate (e cosí accade quando il Croce pone il dilemma «poesia-non poesia» contro cui il Gentile, logicamente, da buon idealista insorgerà (7). Incertezze, queste, che non avrebbero dovuto aver luogo, se, sempre e davvero, si fosse fatto riferimento a quella «lotta» che poco innanzi si è richiamata — cioè al *dualismo* di spirito e materia. Per non ammettere il quale, gli idealisti sono pervenuti involontariamente ad un'idea di vera e propria precedenza cronologica, intimamente insostenibile ed assurda, essendo pur stati, essi, per l'impossibilità di pensare un oggetto non limitato da un soggetto, obbligati a dire che l'Oggetto c'è, ma scaturisce dal seno del Soggetto (non è, dunque, a questo, coeterno) (8). Né si tralasci di rammentare la «giustificazione di tutto» a cui è stato portato il crocianesimo, per il quale tutto è spirito, ogni atto è spirituale, ogni atto spirituale è dotato di universalità e di valore positivo, e l'atto che non è positivo in quanto rientri in un certo *distinto*, è positivo in quanto rientra, e non può non rientrare, in un altro *distinto* (9). È stato

(7) Dice contemporaneamente Erminio Troilo: «crea un suo mondo di bellezza, di fantasia, di libertà, d'armonia; ma ciò facendo, e per ciò fare, non v'è bisogno di asserire o di presupporre che lo spirito crei, esso, tutto il mondo, e che non vi sia altro da quello creato dallo spirito. Anzi, dal sentimento o dal convincimento che altro mondo vi è — finito ed infinito, temporaneo ed eterno, parvente e sussistente — di là dall'attimo, o dal tempo, in cui si accende, scintilla divina, l'ispirazione, o prende forma e vita il miracolo dell'opera d'arte, l'artista trae sostanza e forza, ricchezza e luce. Le estetiche e le poetiche degli artisti mal si acconciano al solipsismo dell'immanenza; sentono e vogliono il palpito il respiro ampio della trascendenza . . .». (*Rivista di sintesi letteraria,* I, 3). Osservazioni assai concrete, per mostrare come l'estetica del Capasso discenda tutta, in ogni sua particolarità, da un concetto trascendentalistico della Materia, ha Ferdinando Garibaldi, in *Ragguagli su Capasso* (*Il Lavoro*, Genova; A. 1935, Sem. I), e in «*Saper distinguere*», nell'*Italia giovane,* A. 1935, Sem. I. Nel suo magistrale studio sull'estetica di A. Capasso pubblicato nella *Nuova Italia* di Firenze (A. 1935, Sem. I), Giovanni Necco mostra poi come certi crociani considerati ortodossi (il Cione) s'accordino con alcune delle proposizioni fondamentali del Capasso sul «mezzo tecnico», e altri riflessi «materiali» nel campo estetico.

(8) V. *Rapporto Tilgher-Gentile* e le note connesse (*S. D.,* I).

(9) V., soprattutto *L'arte come fare* (*S. D.,* I). E *passim* in *S. D.,* I. A questo problema, dell'inesistenza dell'errore, si collega quella dell'inesistenza delle «espressioni sbagliate»: V. *Alcuni pensieri attuali* (*e inattuali*) in *S. D.,* II. (Qui il Capasso concorda con Achille Pellizzari, esplicitam.; v., anche, Giov. Necco, nel luogo citato).

obbiettato da qualche critico (il quale non ha fatto che ripetere il punto di vista idealistico secondo gli era stato insegnato, come una confutazione alle obbiezioni, mentre ciò era un fare una petizione di principio, ed un restare allo stadio anteriore alle obbiezioni) che o il travaglio spirituale «risolve» il dualismo e la materia è «annullata» dallo spirito (forma) che la spiritualizza, — oppure si concepisce uno spirito che «non opera», «non pensa», «vuoto del suo contenuto»: ciò che sarebbe, certo, insostenibile. Qui è, proprio, il tipico errore degli idealisti: un dilemma rigido: o lo spirito è nulla (non opera) o è tutto (*annulla* la materia). La verità è *in medio*: lo spirito viene in contatto attivo con la materia, la impregna, la spiritualizza, ma anche vi trova una resistenza, venendone a sua volta influenzato, venendo ad un connubio con essa anziché annullarla. Siffatto rapporto è di natura complessa e indefinibile, e sfugge alle rigide schematizzazioni filosofiche. Il torto degli idealisti ha le sue profonde radici nell'intellettualismo, e intellettualismo è il voler semplificare la questione col ridurla ad un «dilemma», negando la realtà viva che è, sempre, «via di mezzo».

Si è obbiettato ancora non esser vero che il Croce *ammetta tutto* e sopprima il concetto dell'errore: adducendosi, con una nuova petizione di principio, che per capire il filosofo abruzzese bisogna avere una esatta consapevolezza del *metodo dialettico* caratteristico delle filosofie idealistiche moderne. Tale metodo dialettico sarebbe, naturalmente, nella fattispecie, la dialettica degli «opposti» in seno ai «distinti»: cioè il concepire (che fa il Croce) della vita morale come un assiduo divenire e movimento fra due poli opposti, di cui l'uno positivo e l'altro negativo. Come contestare — sempre che si sia letta l'opera del Capasso — che l'esteta ligure abbia preso molto precisa coscienza di questa teoria, e l'abbia voluta confutare dopo averla riassunta con assoluta esattezza, dopo aver mostrato, col suo modo di esporla, di averla afferrata *in succum et sanguinem*? (10). Almeno ciò dovrebbe essere fuori della discussione. Il metodo dialettico crociano, agli occhi del Capasso ed anche ai nostri, non consiste soltanto nella nota «teoria degli opposti»; consiste in un complesso giuoco d'idee, che si potrebbe schematizzare cosí:

---

(10) Si rammenta l'aneddoto di quanto disse lo Schopenhauer dopo il saggio del De Sanctis: il filosofo tedesco non aveva difficoltà ad ammettere di essere stato colto « in succum et sanguinem » da un contradditore . . . Ma, *de hoc satis!*

A) tutti gli atti vengono ridotti del pari a puri atti spirituali, tutti ugualmente mondi di quell'ineffabile residuo che è la *donnée* materiale;

B) ogni atto spirituale, pel fatto di essere tale, è *positivo*: sintesi, come tutti gli altri atti spirituali, di particolarità ed universalità congiunte (l'atto che non è *positivo* in quanto estetico, lo sarà in quanto logico o pratico, ecc.);

C) viene negata ogni importanza al criterio quantitativo (empirico e di comodo) che solo potrebbe far sussistere ancora un qualche criterio di valore.

Su queste basi, è falsa credenza quella del Croce, di avere creata una *vera* dialettica — veramente attiva e feconda — con la sua quadruplice distinzione di categorie (intuizione, logica, economica, etica) e con l'avanzare il nome degli «opposti» (brutto, falso, spiacevole o disutile, cattivo). Tutto si riduce ad un giuoco logico: ciò che si chiama, facendo un saggio d'estetica, brutto, si chiama cosí *momentaneamente*: finché, *momentaneamente*, il critico guarda le cose *sub specie intuitionis*, può dire — «questo è brutto» —, ma subito dopo chiarirà, *espliciter* o *impliciter*, che quel brutto, in realtà, non è un atto estetico (definibile come bello o brutto), ma un atto logico o pratico: *vero* o *utile* o *buono*, anzi che *brutto*. Si potrebbe, usando un'espressione un po' famigliare — *et absit iniuria verbo* — parlare di un facile sistema di etichette: ciò che non è positivo sotto un'etichetta, lo è sotto un'altra; i giudizî non sono che una questione di etichette: ma si sa *a priori* che nelle anfore, sotto quelle etichette, sono tutte merci preziose e insostituibili... L'Errore non potrebbe essere piú radicalmente soppresso (11). Piú volte il Capasso, rispondendo anticipatamente alle critiche mossegli in proposito in nome dell'idealismo ortodosso, insiste su quel punto: in ogni categoria, per salvare l'esigenza del «movimento dialettico», pone il Croce due poli — Bello e Brutto, Vero e Falso, Piacevole e Spiacevole, Bene e Male —, ma il *polo negativo*, in realtà, non funziona mai: è soltanto una etichettazione, poiché il Male si risolverà come Bello

(11) V. *L'arte come fare*, in *S. D.*, I. In generale, le principali obbiezioni al Croce figurano nei saggi: *Della critica postcrociana, Rapporto Tilgher-Gentile, L'arte come fare* (*S. D.*, I), *Circa la posizione neocrociana, Miti di Flora, Alcuni pensieri attuali (e inattuali)* (*S. D.*, II), *Nota sul «genere» lirico*. Sulla funzione del Capasso come «superatore» del Croce, v. *Le Mois* di Parigi (A. 1934, Sem. II). Qualche osservazione in proposito è anche in Valéry Larbaud (*Préface «A la nuit»;* in *Les Cahiers de Barbarie*, II, Tunis) e Silvio Benco (*Piccolo della Sera*, A. 1935, Sem. II, Trieste).

o Vero o Piacevole (termini non meno universali), ecc. ecc. Alla fine, come potremmo dire che l'atto etico sia superiore all'economico? che il *mangiare una mela* sia inferiore al *sacrificarsi per la Patria*, ecc.? se il «distinto» dell'utile o piacevole ha una sua universalità o cosmicità non dissimile da quella dell'Etica. — Si è detto, ancora, che il Capasso si riporti ad un «male assoluto» che non sarebbe lievito dialettico del Bene, mentre nel Croce, naturalmente, il male sarebbe concepito come «lievito dialettico» del Bene, *opposto* necessario al *distinto*. Errore, diciamolo, quanto mai profondo. Non si tratta di porre in discussione l'idea del male come relativo, come «lievito dialettico» dell'eticità positiva; è chiaro, per l'autore del *S. D.* e per chi con lui concordi, che la vita etica è rettamente concepita quando la si identifica ad un movimento assiduo fra due poli (né bene puro né male puro). Certo, allorché il Croce tenta di prendere questa via, ha ragione; ma, sa egli mantenervisi?... Dovrebbe apparire ovvio che, appunto, il suo torto è di non persistere, se non apparentemente, nel concetto di una siffatta Dialettica; il «movimento fra i due poli» (il Distinto e l'Opposto) è ammesso soltanto a parole: se non ci sono atti *spirituali* e insieme *negativi*, la parola «errore» non è piú che una fraseologia classificatoria svalutata mentre la si usa.

Ritornando poi al «Dualismo», giustamente il Capasso rileva che il Croce non ha mai potuto chiarire i rapporti fra lo Spirito eterno, considerato come entità puramente ideale, e gli spiriti singolari, individuali, reali. Non si sa, infatti, perché gli Io individuali *finiscano*, perché l'Io eterno si realizzi attraverso un certo ritmo di apparizioni e sparizioni anzi che secondo un ritmo diversamente determinato (qui la chiara necessità filosofica di ogni momento storico viene meno); del pari si cerca di porre in oblio il fatto, che gli Io molteplici pongono già una realtà esterna, sí che la facoltà conoscitiva ridiventa, non piú creazione pura, ma *adeguazione* ad un dato esteriore non sopprimibile a capriccio. Né è vero che, separando l'Io dalla Fisi, lo Spirito dalla Materia, si giunga, dai trascendentalisti, a pensare una molteplicità di unità isolate in sé, di realtà che non possano venire in dinamico rapporto: al contrario, per gli assertori della «Natura», fra Io e Natura non c'è né separazionee assoluta né unione assoluta, — lo Spirito conosce parzialmente la Fisi, «la tocca e la pensa come un cieco» (12).

---

(12) V., in proposito, tutto il *S. D.*, I, *passim*, e, in *S. D.*, II, *Miti di Flora*, *Circa la posizione neocrociana*, *Alcuni pensieri attuali* (*ed inattuali*).

L'esame, compiuto dal Nostro, della teoria del Croce in confronto con quella del Gentile (13), giunge, a nostro avviso, a provare palmarmente, come entrambi questi vengano inconsapevolmente ad essere i piú validi affermatori dell'essenzialità dell'Empiria, e come il primo abbia, con tante sue argomentazioni, fornito, al secondo, il modo di mettere in rilievo tutta l'ampiezza degli elementi empirici che pervadono il di lui filosofare, e di cercare, reagendo, di portare fino alle estreme conseguenze l'idealismo, senza con ciò riuscire, a sua volta, a liberarsi dai vincoli dell'Empiria. — Il Croce, colpito dalle critiche empiristiche contro il Concetto (essere il Concetto un'astrazione «utile», non una conoscenza rigorosa; costruirsi, il Concetto, su le immagini particolari, «mediante una obliterazione dei dati irripetuti, e una conservazione dei dati ripetuti, di carattere perfettamente impugnabile, soggettiva e capricciosa»), ha voluto salvarlo, quasi erede ideale di Platone, — abbandonando agli avversari una parte dei Concetti per difendere i rimanenti. Egli ha distinto (a prescindere dai concetti matematici, la cui astrattezza è ovvia) due categorie di concetti: i concetti empirici o concetti scientifici o pseudoconcetti (su cui fa convergere le accuse degli Empiristi, per lasciare libera l'altra Categoria), ed i *Concetti Puri*, di cui caratteristica essenziale è l'universalità (14). Il concetto «scientifico», a differenza da quello matematico, è concreto quanto il concetto puro, ma non è, diversamente da quest'ultimo, *universale*, perché nessun concetto scientifico è imprescindibilmente *necessario* alla concezione della Realtà: soltanto il concetto dello Spirito (con le sue Facoltà) è necessario al pensiero di ogni momento della Storia, di ogni Storia. In altre parole, soltanto il concetto di un ente universale può sfuggire, secondo il Croce, all'accusa di empiricità; e la Filosofia, sola vera scienza, si serve esclusivamente dei Concetti Puri, pertinenti allo Spirito. (E questi Concetti Puri, poiché al concetto di Spirito si aggiungono quelli dei Distinti, sono parecchi, e permettono un complesso gioco di pensiero). — Tale difesa dell'eredità platonica poggia tutta su una petizione di principio: è presupposta, come dimostrata, la teoria dell'eternità dello Spirito, della impossibilità di un mondo fuori dello spirito (umano); la quale, a sua volta, si basa su un «Concetto Puro» (il concetto eterno, trascendentale di Spirito) presupposto come valido. I concetti

---

(13) V. il *Rapporto Tilgher-Gentile*, in *S. D.*, I. Questo saggio apparve, prima che in vol., nella *Rassegna* di Achille Pellizzari.

(14) V. la *Nota del « genere » lirico;* e le pagine su Leo Ferrero, nelle Note al *Rapporto Tilgher-Gentile, S. D.*, I.

puri sono validi perché sono universali; sono universali perché è universale il concetto di Spirito; il concetto di Spirito è universale perché è un concetto puro (15). Del resto, questa distinzione fra pseudoconcetti e concetti puri evidentemente non risolve il problema, perché permane, illeso, il dubbio sul modo in cui i «concetti puri» sono formati sulla base delle realtà concrete: non è un processo astrattivo, e di comodo? come quello di tutte le distinzioni empiriche? Il passaggio dalla realtà dei singoli spiriti al Concetto di uno Spirito ideale e unico, come il ritagliare i Concetti di varie Facoltà nell'interno dell'indissolubile unità dello Spirito, sono invero, operati proprio al modo istesso con cui si procede per i «pseudoconcetti», isolando, per le necessità del distinguere, gli elementi di ciò che è uno, e d'altra parte ricavando un'idea unica da tante realtà diverse, col volerne considerare solo i lati comuni. Il Gentile ha ben visto queste debolezze delle categorie crociane, affermando che ogni valutazione, ogni distinzione critica (p. es., estetica) è empirica (p. es., in linea di rigore filosofico, tutto è arte e nulla è non-arte) (16); e che i fatti storici, gli io singoli, tutti i pensieri pensati, essendo *oggetti* (dell'eterno Io Soggetto) sono fatti empirici, sono come «natura». — E quanto al Gentile: per lui Ente Universale ce n'è uno solo, un solo «concetto puro»: — e questo è l'Io Soggetto, l'Atto puro, l'eterno Atto che sta sempre dietro, sempre al di là dei pensieri oggettivati. Esso, per definizione, non è oggettivabile. Il filosofo vuole definire, trattare filosoficamente, ciò che per definizione non può essere oggettivato, cioè pensato; qualunque sistema egli costruisca, l'Atto ch'egli vuol cogliere resta sempre dietro ad esso, al di là di esso! È, l'assunto dell'idealismo assoluto, una vera contraddizione in termini (17). Qui giunto, il Gentile, come era da prevedersi, non poteva andare piú oltre; e si trovava nella impossibilità di continuare in una qualsiasi esplorazione logica senza ricorrere ai concetti empirici da lui condannati. Allora, egli ha preso il partito di distinguere durante un momento, e poi far sparire la distinzione usata, per sostituirla con un'altra del pari condannata e del pari fugace. Fatica di Sisifo enorme. A nostro avviso, non si comprende come delle menti in vero geniali non si siano persuase di un principio, che ai nostri occhi è simile all'«Uovo di Colombo», e cioè, che

---

(15) V. il *Rapporto Tilgher-Gentile* con le note connesse, in *S. D.*, I. Tra le note, segnatamente le pagine su Leo Ferrero.

(16) V. la *Filosofia dell' Arte*, edita dai Fratelli Treves; il C. ne riporta alcuni passi testuali, nel *S. D.*

(17) V. il *Rapporto Tilgher-Gentile* con le note connesse, in *S. D.*, I.

dell'empiria non si può assolutamente fare a meno, e si siano affannati a creare castelli di carta (per nascondere la necessità dell'Empiria) servendosi, come di materiale per tale costruzione, proprio degli elementi (le distinzioni empiriche) che si volevano respingere e quasi annullare. E cosí abbiamo un Croce che nega l'empiria ed intanto crea distinzioni empiriche (distinguendo la poesia dalla non-poesia, il sentimento cosmico dal sentimento pratico, il fantasma intuito dal sentimento che lo investe...), un Gentile che afferma l'empiricità di tutte le distinzioni del Croce, e, dopo avere misticamente adorato un Atto Puro non mai obbiettivabile, né potendo fare alcun uso del Concetto fondamentale da lui creato, si risolve, sia a cercare di obbiettivare quanto per definizione è perpetua soggettività, sia a instaurare momentaneamente nuove distinzioni affini a quelle crociane nell'interno dell'unico atto spirituale, salvo a farle sparire di nuovo subito dopo (consentendo, per es., a distinguere il lato sentimentale, il lato catartico dell'atto spirituale, ecc.). — Tutto questo, per chi non sia già, di proposito, idealista, appare evidentissimo (abbiamo parlato di «uovo di Colombo»), ma appunto per la sua troppa evidenza, e sana logicità, era sempre sfuggito alla mente di quei filosofi che tendono a vedere tutto intricato in guisa di sistemi labirintici; ed il Capasso ha il merito, per nulla trascurabile, di avere identificato con precisi tratti il procedimento di petizioni di principio e di contraddizioni appena formalmente mascherate, che si nasconde sotto l'apparenza compatta del sistema. Egli si è volto soprattutto a rilevare, negli idealisti, quelle *contraddizioni interne*, su cui la controbbiezione è quasi impossibile; e le sue obbiezioni infirmano gravemente la solidità della filosofia crociana e della filosofia gentiliana in quanto sistemi.

Ed egli si è servito, come si vedrà nella seconda parte di questo studio, di quello che costituisce il fondo empirico della estetica crociana, per giungere, in nome della concreta esperienza dell'Arte, ad enunciare «descrizioni» che non possono non essere ammirate e riconosciute solide e vere — per quella intima rispondenza che hanno con il nobile travaglio dell'artista e del poeta — da coloro per cui l'Arte non è una facoltà di tutti.

L'introduzione ideale alla teoria estetica del Capasso è insomma data da una precisa e consapevole trattazione del problema dei «confini» delle concettualizzazioni empiriche. Potrebbe sembrare che la mancanza di «confini» precisi tra un concetto e l'altro (non potendosi per esempio mettere in dubbio che esistono ponti di passaggio fra l'uno e l'altro «genere» letterario) porti ad una confusione e indeterminatezza contraria ad ogni chiarezza rifles-

siva. Il Capasso risponde che, in realtà, le distinzioni della «filosofia dello spirito» non sono diverse; e che la fecondità e utilità delle distinzioni dipende dalla discrezione e dalla prudenza di chi le sappia usare, non perdendo mai di vista la «empirica cautela» (ossia la consapevolezza stessa che quei «confini» sono sfuggenti). Gli errori gravi vengono commessi da chi dimentica che nessuna distinzione, operata nell'interno d'una indissolubile unità, permette «tagli netti» (18). Anche gl'idealisti, compreso lo stesso Croce, hanno riconosciuto un'*utilità* ad una «retorica moderna» (19); ma appare che non si tratta di una mera *utilità* pratica nel senso crociano, perché non è pertinente all'economica pura, bensí è una *utilità critica*, apportatrice di un aumento di conoscenza (20).

È naturale che, nell'asserire l'empiricità dei «distinti» crociani, il Capasso si faccia momentaneamente alleato del Gentile: i «distinti» crociani hanno le caratteristiche stesse delle classificazioni delle «estetiche empiriche», con una costante e perfetta analogia: ogni atto o fatto spirituale è, se intuitivo, anche logico e pratico, — se logico, anche pratico e intuitivo, — se pratico, anche intuitivo e logico. L'affermazione della qualità (intuitiva o logica o pratica) dell'atto spirituale avviene sempre con una certa approssimazione, come a significare *prevalenza* ma non distacco e avulsione dalle altre categorie. Il concetto che, in ogni atto, una categoria è *formante*, (per es. l'intuizione), mentre le altre stanno come *formate*, non ha un valore piú che empirico; lo spirito invero in quell'atto, proprio, in quanto soggetto, è insieme conoscenza e sentimento, teoreticità e praticità, conoscenza del particolare e conoscenza dell'universale, ecc. In altre parole, lo spirito è completo in ogni suo atto, anche come soggetto o attività formatrice, e ogni atto non è costituito da uno solo dei distinti, ma da tutti i distinti uniti insieme, e tuttavia lo si definisce intuitivo o logico o pratico per un criterio che è nello stesso tempo «empirico e inoppugnabile». Cosí assume il massimo rilievo la inconsistenza e vanità della teoria della *precedenza* della intuizione, rispetto alla logica, precedenza che ora, nell'asserita concomitanza dei distinti, scompare, e ora riacquista daccapo, pel Croce, un'importanza fondamentale.

---

(18) V., oltre alla *Nota del « genere » lirico,* il saggio *Intorno alle opinioni estetiche di Giorgio Vigolo,* in *S. D.*, I.
(19) V. anche, nello studio di Giov. Necco cit., i riferimenti al Cione.
(20) V. la *Nota sul « genere » lirico.*

Concludendo l'esame attento delle argomentazioni crociane, con tutte le difficoltà inerenti al rapporto da porre fra categoria e categoria nel travaglio unitario dello spirito, con lo sforzo del distinguere che talvolta si spinge sino ad instaurare addirittura una reciproca trascendenza fra le varie Attività spirituali (come quando l'arte è definita *anteriore* alla coscienza logica), ancora una volta conferma come anche il Croce sia un «classificatore», un assertore di concetti empirici. Dell'aiuto dei quali non potrà mai farsi a meno, pur se i confini di essi siano «sfuggenti», data la necessità eterna di distinguere, per conoscere, anche in seno di ciò ch'è uno. Ma se distinguere sarà sempre necessario, se, infatti, come empirici distinguono anche il Croce e il Gentile, — importa non travolgere queste distinzioni in dogmi e in assolutismi sistematici, non smarrire la consapevolezza dei *limiti* dell'atto che si compie distinguendo, — importa *saper distinguere*: e da ciò il titolo del libro del Capasso, che ci consiglia ad allontanarci da quelli che sono problemi di pura esercitazione filosofica non aderenti alla vita, e a riportarci alla concretezza, alle manifestazioni effettive dello spirito umano, alla viva inconfondibile realtà di quei poteri che l'arte e la poesia concede a coloro che ne sono veri seguaci.

II

Il Croce, in linea di «rigore filosofico», anche nel campo estetico tende ad una «assurda giustificazione totale». Egli ha identificato l'Arte con la intuizione nel senso di *conoscenza del particolare* (intuizione *pura*, e cosí si pone l'idea dell'«auroralità» dell'Arte, considerata come la meno complessa delle attività o forme dello spirito). La sua intenzione di definire una facoltà eterna ed immanente dello spirito, lo ha portato ad escogitare una forma teoretica cosí concepita, ch'è presente «in tutti gli attimi di tutti gli spiriti»: non essendo pensabile un solo atto spirituale (per esempio, un concetto), che non si presenti anche come conoscenza di un fatto determinato, e ogni individuo pensante avendo in sé la coscienza di sé individuo entro la circostanza dell'attimo.

Si domanda il Capasso (21): «...Che cosa non è intuizione? Non c'è atto spirituale che nella sua irripetibile particolarità, la

(21) V. il saggio *Della critica postcrociana* (in *S. D.*, I).

quale si riflette nell'espressione di esso — non abbia un lato intuitivo, e se «intuizione» vale «conoscenza del particolare», non sia espresso intuitivamente. Ossia: la tendenza ultima del crocianesimo è di vedere tutti poeti. E grandi poeti: ché non solo ogni spirito umano contiene la «intuizione» nella propria dialettica, ma la contiene ricchissimamente. Ogni vita individuale è una continua, varia, sfumata, mirabile, miracolosa creazione intuitiva — onde il dogma della imparagonabilità delle singole intuizioni. (È stato detto che su questa linea un epigramma alessandrino vale la *Iliade*. Ma questo è nulla; qualunque frase di qualunque uomo in qualunque momento vale *Iliade* e *Odissea* e *Comedia*). Il Croce non riconoscendo in sede teorica l'esistenza d'una esterna «fisi», — chi guarda Torino dall'alto della Mole Antonelliana e chi la dipinge su di una tela, viene a trovarsi sullo stesso piano; ambedue costoro hanno dentro di sé un magnifico fantasma di città, che è loro «creazione spirituale». È ovvio che c'è creazione e creazione, e che quella di un artista è di ben altra sorta. Ma il crocianesimo non fornisce nessuna seria base alla distinzione fra le due creazioni. Cosí l'arte perde (né i *Saggi* successivi riusciranno a ridarglielo in modo coerente e persuasivo) il suo carattere attivo, di «arte come fare»: sempre per la insufficienza della separazione posta fra l'*intuizione* dell'uomo comune e l'*intuizione*, cosí diversa, dell'artista» (*Saper distinguere*, vol. I°, pp. 19 e 20).

Qui possiamo concepire una specie di ideale dialogo Croce-Capasso. Ecco il Croce, a siffatta obbiezione, rispondere (22) che quella che il suo contradditore chiama «intuizione dell'uomo comune» o «della persona qualunque» non è intuizione, ma sentimento e praticità, — sentimento destituito di quel carattere di «teoreticità» (o di serena contemplazione) che è specifico della «intuizione» vera. Il Capasso risponde che tale è la soluzione esatta, poiché pone il dilemma «poesia-impoesia», essendo l'arte distinta da ogni altra forma di *apprensione del particolare* dalla sua peculiare «catarsi»; ma domanda, inesorabile, quale sia la validità dei termini su cui il Croce vorrebbe basare la distinzione «poesia-impoesia»: ossia, in che consista la teoreticità che manca alla «intuizione dell'uomo comune». Se la teoreticità dell'intuizione consiste in ciò, che essa crea gli oggetti particolari e creandoli li *conosce*, bisogna pur dire che la «intuizione dell'uomo comune» è altrettanto teoretica: la «persona qualunque» dell'esempio già citato (della Mole Antonelliana), vede, conosce e crea una nitida

(22) V. i *Nuovi saggi d'estetica*.

immagine della Mole Antonelliana stessa (23). Il Croce, sin dal primo momento, costruendo la formula «conoscenza del particolare», aveva, per non cadere nel completo indistinto, escogitato un primo criterio di separazione, fra un certo ed un certo altro intuire, che non ledesse l'*universalità* della forma intuitiva: intendiamo, il criterio quantitativo (l'artista intuirebbe *piú* dell'uomo comune) (24). Ma il Capasso anche qui avanza una sua critica: il Croce, concependo ciò, non si è avvisto che il criterio quantitativo nella sua concezione risulta assurdo, poiché per lui una qualsiasi opera d'arte e la frase piú comune sono «due intuizioni: numericamente due, inscindibili, incomparabili». Se l'opera d'arte non si può senza arbitrio distinguere in parti e costituisce un'intuizione unica, vien meno ogni mezzo di valutarla quantitativamente. Viene cosí a perdere ogni senso la frase «una intuizione piú ricca» giacché una differenza di consapevolezza non è una differenza quantitativa. — In parole piú concise: *davanti ad una intuizione organica, non divisibile in parti, il criterio quantitativo è assurdo come davanti ad un uomo vivo* (25).

Ecco, a questo punto, il Croce essere portato logicamente al tentativo di trovare un criterio non quantitativo, invocando l'idea della *cosmicità*: la espressione propriamente artistica rispetto alla « intuizione della persona qualunque » sarebbe contraddistinta dal suo carattere *cosmico*, ossia dalla *totalità*. Per rendersi conto della quale, non gli era mai bisognato, a lui Croce, uscire fuori dai confini della «intuizione», poiché egli sapeva intendere che la intuizione pura «non è fredda», se essa dà forma appunto al sentimento... La dimostrazione del carattere cosmico dell'arte è in quel principio medesimo, se considerato con attenzione: *l'Arte implicando il sentimento e il sentimento non potendo svellersi dal resto dell'universo*. Un sentimento od uno stato d'animo non è un qualcosa che possa distaccarsi dall'universo e svolgersi per sé; la parte ed il tutto, l'individuo ed il cosmo, il finito e l'infinito non hanno realtà l'uno lungi dall'altro e l'uno fuori dell'altro, ed infine ogni distacco ed ogni isolamento dei due termini della relazione non potrebbe essere altro che opera d'astrazione, per la quale solamente vi è l'individualità astratta, l'astratto finito, l'astratto unità e l'astratto infinito (26). Ed il Ca-

---

(23) V. *L'arte come fare* (in *S. D.*, I).
(24) V. La prima *Estetica*.
(25) V. *Miti di Flora*, in *S. D.*, II.
(26) V. i *Nuovi saggi d'estetica* (e particolarmente *Il carattere di totalità della espressione artistica*).

passo giustamente, allora, rileva che se ogni particolare è universale e l'universale non esiste che «incarnato», per cosí dire, nel particolare stesso, queste considerazioni possono adattarsi a qualunque fatto spirituale, artistico o non; sicché in questo senso la logica e le forme della pratica sono *cosmiche* a ugual ragione dell'arte, e pertanto cade la possibilità per questa via di distinguere la teoreticità della «intuizione della persona qualunque» dalla particolare e piú vera teoreticità dell'intuizione artistica (27). Egli nota inoltre nel Croce una incongruenza, singolarissima e fra le piú importanti, allorché quel filosofo, cercando di spiegare come mai possa esserci un alcunché di non cosmico, di «finito» da identificare con la non poesia, afferma che la particolarità, finitezza ed angustia non è del *sentimento* — individuale e universale insieme come ogni forma ed atto del reale, — e non è della *intuizione* — parimenti individuale e universale insieme, — ma «del sentimento che non è piú semplicemente sentimento, e della rappresentazione che non è ancora pura intuizione» (28). Rileva, il critico ligure, che spiegazione piú empirica nessun filosofo avrebbe saputo ideare, giacché è evidente, prima di tutto, che se «ogni forma ed atto del reale» è universale, anche le opere sbagliate, miste di pratica e di rappresentazione, sono la forma ed esternazione di un atto realissimo, il quale, essendo reale, non può stare campato in aria, avulso dal resto della realtà; e non meno evidente, in secondo luogo, che l'opera sbagliata, se appare incoerente e manchevole di unità per chi vi cerchi la poesia, ha la sua unità in quanto atto pratico (dato che una forza, per cui vari materiali vengono uniti in *una* opera, esiste sempre, e, quando non è la forza poetica vera, è la forza pratica, ossia il sentimento). Come potrebbe esserci, — afferma il nostro — un gradino intermedio, per cui un determinato atto spirituale, che non sia estetico né logico, non sia sentimento? Questo sentimento, per cui vengono presentate come opere di poesia le opere brutte e pratiche, ha la sua «universalità» identica a quella di tutti gli altri sentimenti: ossia, se non ha la comunicabilità speciale dei sentimenti diventati arte, ha l'identica comunicabilità degli altri sentimenti rimasti tali: che possiamo comprendere, in altri, perché noi stessi ne saremmo capaci e rispondono a qualcosa che è anche in noi (29). Appare

---

(27) V. *L'arte come fare*, in *S. D.*, I.
(28) V. i *Nuovi saggi d'estetica* (*Il carattere di totalità della espressione artistica*).
(29) V. *L'arte come fare*, in *S. D.*, I.

chiaro da tutto ciò che il Croce, invocando l'idea di cosmicità, ha fallito, dal punto di vista delle sue premesse, al compito assurdo assuntosi di trovare un atto spirituale «finito», e che non sia né conoscenza, né sentimento. Sempre e dovunque ha urtato in questa contraddizione fondamentale: da un lato la differenza tra «intuizione cosmica» (col sentimento cosmico) e intuizione non-catartizzata (col sentimento «pratico») gli si poneva come differenza filosofica, soprempirica; dall'altro, l'intuizione cosmica non essendo immanente, necessaria a ogni attimo d'ogni spirito, anzi mancando nei momenti di «non-poesia», la differenza fra intuizione cosmica e intuizione pratica gli si poneva come empirica. L'arte cosí concepita «non era una facoltà immanente, ma un fatto libero di non prodursi; la definizione di essa, come quella della «religione» non era definizione di facoltà» (30). Tale la conclusione del Capasso, che noi facciamo nostra.

Il Capasso nota altresí come il Croce non si sia reso chiaro conto di tutto questo; perché, se se ne fosse fatto consapevole, avrebbe automaticamente superata una posizione cosí contraddittoria. Era impossibile che, in tale postura, in tale stato d'insufficiente consapevolezza della incompatibilità delle due esigenze che contemporaneamente volevano imporglisi, il Croce riuscisse a risolvere il problema della, diciamo cosí, *sopra-praticità* dell'intuizione estetica; e infatti il nuovo tentativo che stiamo per esporre, non è piú solido dei precedenti e non sfugge piú di essi alle gravi obbiezioni della Estetica Empirica, impersonata nel Capasso. Come s'è già osservato ripetutamente, pel Croce l'artista non distingue (data la «auroralità» della sua forma teoretica) Soggetto da Oggetto, «io» da «non-io», spirito da fisi; pertanto la intuizione che gli «uomini comuni» hanno delle cose particolari, e per esempio la nostra consueta intuizione della natura esterna come tale, non è atto di «intuizione pura», bensí una mescolanza del potere intuitivo col potere astrattivo. Ecco la differenza, finalmente, fra l'intuizione artistica e la «intuizione dell'uomo comune»! In tal modo, l'arte — e l'arte sola — verrebbe ad essere definita come quella «conoscenza» che ignora tutte le distinzioni concettuali, e, massima fra tutte, la distinzione dell'«io» dal «non-io» (dell'interiorità dalla fisicità, dell'immaginario dal realmente accaduto) (31). Discriminazione — rispondiamo col Capasso — che non regge, essendo *dato di fatto* che l'artista creante non diventa

(30) V. *Miti di Flora*, in *S. D.*, II.
(31) V. i *Nuovi saggi d'estetica*.

inconscio, che mentre crea distingue l'io dalla natura, che una intuizione priva di distinzioni che separino come barriere ideali la vita spirituale del soggetto dalla realtà esteriore è resa impossibile dalla «contemporaneità dei distinti», che il Croce stesso ammette quando non vuol dare valore cronologico ma soltanto «ideale» alla successione di intuizione logica economica etica, e per la quale chi crea esteticamente continua ad avere in sé, senza sospensione alcuna, concettualizzazioni di ogni sorta (32). Giulio Augusto Levi ha scritto, nelle pagine di questa medesima rivista: «Nel fatto non è vero che i poeti nell'atto di poetare non possiedano il criterio del vero e del falso; sono consapevoli del loro immaginare; e distinguono benissimo l'immaginato dal vero, o da ciò che hanno ricevuto come vero: e pure immaginando, distinguono la parte che nelle loro immaginazioni è verità: per esempio sanno che i personaggi dei loro drammi o racconti non sono vissuti mai, ma che le passioni di cui li dotano sono proprio quelle che si vedono negli altri uomini...» (33). Parole scritte nell'ultimo trimestre del 1934, che suonano risoluta riconferma di ciò che scriveva il Capasso: «... Cade cosí un concetto d'arte, per cui Shakespeare, inventando Otello, avrebbe ignorato di fare opera immaginaria: concetto romantico, assai prossimo a quello del *fanciullino*» (34). È la risposta, al Croce, del pensiero del nostro tempo; che si rivela massimamente rispettoso dei «dati di fatto».

Ma questo problema non si ricollega a quello della «esecuzione»? come il dominio del «mezzo tecnico» sarebbe concepibile in uno stato di assoluta consapevolezza? come dominerebbe la materia chi ignorasse il limite fra sé e la materia? — Si ricordino, qui, le ammissioni del Cione citate da Giovanni Necco (35).

Concludendo su questo capitolo, i rimaneggiamenti apportati continuamente dal Croce al suo sistema, costituiscono di per sé la prova piú evidente, che esso sistema non è fondato su basi solide, che la organicità di esso è soltanto apparente, che tale teoria non risponde, se non in minima e contrastata parte, a quella che deve essere la vera concezione dell'arte. L'origine di tante debolezze, dice il Capasso, «per me vuole essere rintracciata sempre in un punto: la «auroralità», la pretesa precedenza dell'intuizione

---

(32) V. *Miti di Flora*, in *S. D.*, II.

(33) V. *Pensiero e Poesia*, in *Rivista di sintesi letteraria*, I, 4.

(34) V. *Miti di Flora*, in *S. D.*, II. Tale saggio era già apparso nell'*Italia letteraria* nel 1931.

(35) V. il saggio citato, sulle teorie di Aldo Capasso, in *La nuova Italia* di Firenze.

rispetto alla percezione». E, in quell'antidualismo che altresí sopprime le basi solide del valore morale in sede etica: come tende, illuso, a vedere in ogni uomo «un divino creatore di immensi mondi interni» (soltanto per astrazione definiti «esterni» dal comune degli uomini), mettendo in pericolo il concetto stesso di creatività estetica, cosí esso, cancellato il millenario concetto cristiano della lotta fra spirito e materia, afferma la parità di ogni atto spirituale, economico o non (36). — Partendo da siffatti principî, molte sono le tesi o osservazioni del Croce che il Capasso smantella via via. Cade la tesi, con tanto rilievo sostenuta, e poi accettata da parecchi glottologi, dell'origine estetica del linguaggio, dell'identità fra Estetica e Scienza del linguaggio (37). È piú che naturale, se l'Arte e la Conoscenza del particolare coincidono, che non ci sia nessuna distinzione (per esprimerci col Bertoni) fra «lingua» e «linguaggio»: ogni fatto linguistico è estetico come ogni «conoscenza del particolare» è estetica. Ma per il Capasso la «lingua» usata nelle espressioni pratiche non può avere origini identiche al «linguaggio» degli artisti; se alla «lingua» si attribuiscono origini estetiche, se la «lingua» è materia d'Estetica, per il «linguaggio» sarà allora necessario escogitare una nuova disciplina!

III

Di qui dobbiamo passare ad un altro problema non meno importante: quello delle «opere», del concretarsi della genialità artistica in singole e concrete opere. Secondo la teoria crociana, attribuito un mero valore esteriore e mnemonico al «mezzo tecnico», non si riesce a intendere come mille atti intuitivi si siano fusi e perduti in un *atto unico*, durato magari un lunghissimo periodo di tempo. Come varî *atti* formano un solo *atto*? e come l'*opera* può legittimamente staccarsi dalla continua, ininterrotta e ininterrompibile, vita intuitiva dello spirito creatore, e questa, cosí indivisibile, perché non costituisce una sola *opera*? Se concepiamo, secondo la teoria del «quadro non dipinto», l'interiorità della vita intuitiva, noi non troviamo che due possibilità, due modi di considerarla: o come tutta una unità, dalla nascita alla

(36) V. *L'arte come fare,* in *S. D.*, I.
(37) V. la prima *Estetica*. È noto l'entusiasmo del Vossler e di altri studiosi tedeschi per quest'opera.

morte dello spirito individuale, o come un infinito insieme di atti, ciascuno dei quali risponde ad un *singolo* oggetto intuito. Di questi atti indivisibili, paragonabili ad atomi, tutta una schiera si fonde per dar luogo ad un'opera come *Guerra e pace* o come l'*Otello*: *opere*, cioè atti che non appaiono né cosí nettamente indivisibili come, poniamo, la visione di un albero, di un cane, di una sedia, né cosí continuativi come l'intera vita intuitiva d'un Individuo (38).

Né, nella sua qualità di poeta, il Capasso, cosí coerente e costante nel mettere in luce la complessità del lavoro poetico, può accettare il dogma, della semplice e automatica rispondenza della forma al contenuto emotivo. Se ogni «contenuto» ha una sola forma, non può non averla, e non può avere che quella, cade, di nuovo, la distinzione fra pratica impoetica e poesia: ogni emozione è un contenuto con la sua forma perfettamente adeguata, ogni contenuto è anche espressione, ed espressione pienamente bella, tutte le espressioni sono belle, «espressioni sbagliate» non ne esistono, tutti i «documenti greggi» sono poesia. Resta, cosí, fuori dell'intuizione, il *labor limae*, quel lavoro consapevolissimo, di perfezionamento, che può richiedere addirittura una costanza eroica, e che può rendere bellissima un'opera oltremodo imperfetta nel suo stato iniziale. E del pari, ne resta fuori il cosiddetto «mezzo tecnico»: cosa non meno sorprendente. Se il marmo dello scultore, la tela del pittore sono meri aiuti di trasmissione e conservazione mnemonica aggiunti ad un'opera che può essere perfettissima anche se tutta interiore (il «quadro non dipinto»), è ovvio che tutta la lotta col «mezzo tecnico» (il tagliare e ammorbidire il marmo, il renderlo palpitante come carne...) è esterna all'*atto creativo* (39). Quando lo scultore crea lottando col marmo, l'atto estetico cessa ogni volta che egli è alle prese con la sua materia, e riprende nei momenti in cui egli guarda dentro di sé ponendo in oblío il marmo che ha davanti! L'atto estetico viene cosí ad essere stranissimamente spezzettato; di ogni movimento interiore, che lo scultore ha in sé mentre scolpisce, si vorrebbe vivisezionare e conservare soltanto una metà: vivisezione che è chiaramente impossibile. Come è impossibile porre *fuori* dell'atto creativo il riflessivo lavoro di lima per cui il verso brutto può diventare verso immortale.

---

(38) V. *Della critica postcrociana*, in *S. D.*, I.

(39) V. *Della critica postcrociana, L' arte come fare*, in *S. D.*, I; *Miti di Flora, Alcuni pensieri attuali e inattuali*, in *S. D.*, II.

Circa il «mezzo tecnico», il Capasso richiama il nome del Gargiulo; circa le «espressioni sbagliate», quello del Pellizzari. Sul problema delle «espressioni sbagliate», il Capasso si riporta alla concreta creazione di un'opera determinata. Le stesure non definitive dell'opera, sono espressioni; eppure non sono espressioni «belle». I frammenti di opere non finite, sono espressioni, ma non sono espressioni «belle». L'idea che ogni stesura ed ogni frammento sia perfetta espressione di un *momento* dell'artista non tiene conto di un fatto capitale: che in quel *momento* l'artista non è soddisfatto, ha in sé una forza che lo trascina oltre, mentre in altre occasioni sente di poter fermarsi all'espressione posseduta. In altre parole, il Croce e i crociani staccano dal vivo divenire dell'Opera uno stadio, di esso divenire, che non è a sé sufficiente, e lo equiparano a quei momenti che *si bastano*. È un processo astrattivo, che svelle da una viva *durée*, «spazializzandolo», un momento il quale non ha il diritto di essere considerato un'unità a sé stante. Ancora una volta il crocianesimo perde di vista la concretezza dell'Opera, la forza oltrepotente che unifica piú «atti spirituali nella totalità dell'Opera» (40).

Prima di procedere oltre, sarà bene soffermarsi ancora un istante sul problema del «lavoro di lima» e della «coscienza critica» nell'atto creativo, e segnatamente sul caso della elaborazione linguistica da parte degli artisti della parola. Qui il Capasso ha l'occhio, piú che al crocianesimo, alle polemiche e levate di scudi dei cosiddetti «contenutisti», ma si badi come le sue osservazioni *raggiungano* quelle, volte a confutare il Croce. «...Quanto al linguaggio dell'artista della parola, non è già vero che non ci sia via di mezzo tra un linguaggio misurato dalle arsi e tesi del puro sentimento (l'estetica della «confessione») e un linguaggio trovato per «lambicco». Perché non si penserebbe la sintesi dei due elementi? Certo è che delle trovate dovute a riflessione critica («lambicco») possono cosí perfettamente inserirsi nell'opera, da essere poi credute da tutti figlie della pura ispirazione. Contrapponendo, col Bertoni, «linguaggio» a «lingua», e negando che ogni e qualsiasi fatto linguistico sia materia d'estetica, il critico postcrociano non intenderà, pertanto, dire che il «linguaggio» sia tutto e unicamente dovuto al travaglio critico e logico, ma alluderà ad una creazione personale, che sboccia dal «sentimento» e insieme anche dalla classica «arte come lavoro». Né ciò può farci dimenticare che il

(40) V. *Alcuni pensieri attuali e inattuali,* in *S. D.,* II. (È il pensiero quattordicesimo).

linguaggio cosí complessamente conquistato risponde ad un «contenuto» che l'artista rende comunicabile: creare, è stato detto, «per rivelare il mondo della propria scoperta» (41). «È favola e null'altro che favola, quella per cui certi teorici contemporanei vedrebbero nel passaggio dalla «lingua» al «linguaggio» un fatto di pura riflessione: lavoro di lambicco e di laboratorio. Nessuno ignora (e tanto meno lo ignorano coloro che hanno tentato essi stessi di fare poesia) che tanti versi, al poeta, si presentano quasi belli e fatti: forniti dall'ispirazione o estro. Ma il vero artista (quello che non produce sola poesia germinale ed informe) non lascerà che tali versi «belli e fatti» entrino nelle pagine senza una trasfigurazione preventiva: senza essere stati assunti nella piena consapevolezza, trasformati in prodotto di consapevolezza dall'*assenso* della coscienza. Perciò il lavoro dell'artista non è il «meno complesso» e non è anteriore al fatto percettivo. Perciò la poesia non è la «conoscenza del particolare», non è la «intuizione» che per definizione è patrimonio di tutti gli umani spiriti, ma soltanto il lavoro di alcuni: di coloro che appunto hanno coscienza di essere artisti e tali si professano, e, lungi dal confidare nel «quadro non dipinto», vivono la loro opera come una assidua battaglia col preteso «mezzo tecnico». L'errore del Croce di credere e far credere che la «creazione» consista soltanto in quel procreare intuizioni «aurorali», come se il lavoro della coscienza fosse giustapposto ed esterno, e non contribuisse alla bellezza estetica dell'opera — non si può separare dalla riduzione del fatto tecnico a «mezzo». E tutto ciò si spiega soltanto con quel furente antidualismo proprio dell'idealismo assoluto. Tutti gli aspetti del Croce, si spiegano con un'unica constatazione: egli, essendo antidualista, non può riconoscere quella «resistenza» della tecnica, ossia della materia, che è gloria del disprezzato Valéry aver notata con tanta nettezza. Egli non ammette la lotta fra spirito e materia; perciò non può vedere il lavoro artistico nella sua concretezza» (42).

Difesa, questa, precisa e serrata, dell' alta complessità della poesia, ed accusa non meno recisa e giusta contro le debolezze del sistema crociano. Il Capasso può ben vantarsi di intendere l'arte come un «fare», accentuandone nitidamente il lato attivo e costruttivo; e nessuno piú di lui poteva aver diritto a biasimare le argo-

---

(41) V. *Della critica postcrociana*, in *S. D.*, I. (Il passo citato, a pagg. 230-231).
(42) V. *L'arte come fare*, in *S. D.*, I. (Il passo citato, a pagg. 230-231).

mentazioni verbali onde il Croce, pur non dipartendosi dall'errore fondamentale di considerare l'arte anteriore alla percezione, ha creduto di potere e sapere rivendicare in essa il carattere di «fare». Il Croce ha cercato un pretesto nella, ormai sorpassata, idea dell'«imitazione» di un modello già determinato in sé, e per questa via polemica ha riaffermato la creatività dell'Arte: la quale non riproduce, ma produce qualcosa di sempre nuovo. Dunque il conoscere dell'artista è un fare teoretico, in quanto perpetua produzione di problemi, e di soluzioni di essi problemi, i quali a ragione sono da dire *veri* perché fatti dello spirito e sono le sole vere e reali cose (atti spirituali) (43). Si domanda allora il Capasso: «In questo senso, non è un *fare* quello di qualunque attività dello spirito? Produzione infatti di «vere e reali cose», cioè di «atti spirituali», è, come l'intuizione o arte, cosí anche l'economica, la logica, l'etica, mentre l'esigenza è ben altra: cioè quella di stabilire il modo speciale, dell'arte, di essere un *fare*. Tutti quegli atti che comunemente si dicono passivi e che il sano giudizio non può non considerare come inerzia da vincere e da superare, anche se in sede empirica offendono il gusto privato del Croce, sono poi ben a posto di fronte alla teoria di lui: sono, evidentemente, atti dello spirito. E, come tali, creazione e fare, produzione di continue novità. Ossia: non esiste realtà alcuna, ahimé, a cui non si attagli la formula escogitata dal Croce per l'Arte; imperocché la sola realtà non spirituale e dunque non in tal senso creativa, la natura dei naturalisti (rocce e montagne e ghiacciai) è dichiarata inesistente» (44). È evidente che un *fare* cosí generico, «che non distingue Shakespeare o Dostoiewski da un qualsiasi Bertoldo», non ci può affatto interessare, come il critico afferma. (Né è meno opportuno ch'egli dica sintomatico il fatto che il Croce, per mantenere la sua argomentazione, abbia incrudito il distacco fra la volizione e la conoscenza, «sino a farne una successione non «ideale» ma cronologica, e insomma spaziale». L'atto spirituale teoretico non avrebbe che un solo modo di «fare»: quello di porre nuove conoscenze: problemi conoscitivi e soluzioni conoscitive; mentre è palese che esso ha in sé anche sempre una faccia volitiva).

---

(43) V. i *Nuovi saggi d'estetica* (« *L'arte come creazione e la creazione come fare* »).
(44) V. *L'arte come fare*, in *S. D.*, I.

IV

In nome dell'*arte come fare* il Capasso non accetta nemmeno la formula del Tilgher, secondo cui l'arte è *amor vitae* autosufficiente, cioè totale superamento della Pratica. La pratica — la Vita — è bisogno, desiderio, insufficienza, coscienza di una manchevolezza, sete di una realtà esterna, dolore. L'Arte non è piú desiderio né bisogno né dolore: è «autosufficienza assoluta». È un *amare* l'oggetto che ci si trova davanti; ma amarlo, non nel senso, terreno e dialettico, che implica desiderio, e contrasto vivo fra il Piacere e il Dolore, bensí con paradisiaco appagamento, e cioè morte del Desiderio e del Dolore. Quanto all'oggetto che l'«amor vitae» investe, esso è un «moto di vita», un fatto dunque implicante desiderio e dolore, ma immaginato dalla «fantasia» oppure fornito dalla memoria; non piú *pratico*; liberato da tutti i suoi veleni (45). Il Tilgher, rileva il Capasso, per la giusta esigenza di separare arte da vita, ha tolto all'arte il suo carattere di *attività* e l'ha resa impensabile, ed irrealizzabile. Il Nostro batte in pieno quel concetto di «autosufficienza assoluta» (che sarebbe la grande scoperta del Tilgher), per cui si suppone che sulla terra venga conosciuto, dagli artisti, un *piacere* privo del suo polo negativo, il *dolore*. (Osserva, il Capasso, che, se ciò è inconcepibile per la filosofia idealistica, lo è anche per l'antica filosofia trascendentalistica, che il puro Essere statico poneva soltanto nell'Aldilà, nella sfera oltremondana dove tutta la nostra logica è capovolta). Ancora una volta il Capasso s'appoggia sul «dato di fatto»: gli artisti, mentre creano, non sono certo privi di desiderio e di sofferenza. Egli ha un senso troppo vivace del «fare» artistico, per potere, come fu osservato (46), ammettere l'attribuzione di un carattere statico ed estatico alla creazione estetica, ch'è invece conquista attiva ed eroica (47). Del lettore accade come dell'artista creatore: leggendo i piú sublimi capolavori, egli non si sente «rapito» totalmente, bensí parzialmente, al di sopra delle tristezze umane (48). Il Capasso mostra che nella teoria del Tilgher, come in quella del Croce, non si giustifica la nascita concreta delle

(45) V. *l'Estetica* di Adriano Tilgher. Il riassunto del Capasso è in *Rapporto Tilgher - Gentile* (e note connesse).
(46) Cosí Romeo Ricci, nel *Tevere* di Roma.
(47) V. *Rapporto Tilgher-Gentile*, con le note connesse.
(48) Ibidem.

Opere. Se l'arte è *amor vitae* autosufficiente, se l'arte è una forma di meravigliosa stasi, un appagamento senza ulteriore desiderio, cioè poi una contemplazione essenzialmente inattiva, questa olimpica fissità esclude lo sfogo e la fatica necessarî per creare un'Opera, — stati che implicherebbero urto o alternanza di piacere-dolore. Perché l'artista (che, dinnanzi all'oggetto, prova un amore *autosufficiente*) dovrebbe sentire il bisogno di uscire dalla sua contemplazione, per realizzare qualcosa di futuro, per cercare una perfezione che ancora gli manca?... È una contraddizione in termini (49). Che l'autosufficienza, se è tale, escluda l'opera (escludendo e desiderio e fatica) è una argomentazione fondamentale, contro l'*Estetica* del Tilgher; ma non è l'unica che il Capasso porti. I poeti, esprimendo tutti l'identico stato d'animo (di contemplazione che «s'è beata»), avrebbero tutti la stessa voce, lo stesso tono, lo stesso modo di vedere: varierebbe solo l'oggetto contemplato (50). Ancora: l'oggetto, cui il poeta investe di amore autosufficiente, non sarebbe fornito dalla medesima attività artistica (l'*amor vitae*), bensí prefornito da un'altra attività (fantasia, o ricordo). Cadrebbe fuori dell'estetica, cosí, — essendo elaborato da altre categorie spirituali —, il fantasma in cui il poeta si affisa: il personaggio, per es., nella cui creazione è riposta tutta la sua grandezza. L'atto artistico del pittore non consisterebbe nel saper immaginare quella certa Venere (con quel corpo, con quel volto, con quel gesto...), ma nell'*amor* con cui, egli pittore, guarda la Venere, disegnatagli, offertagli dalla fantasia. Su questa «fantasia» che crea quanto appare veramente unico e difficile da creare, nemmeno una parola!... (51). Di fronte al Tilgher, insomma, il Capasso, combattendo per l'appunto l'idea di un *distinto* senza *opposto* che altri ha voluto attribuirgli con colpevole leggerezza, riafferma il processo attivo onde scaturisce l'Opera, il carattere di «fare» della creazione; e, insieme, l'inscindibilità delle varie facce dell'atto creativo, della «fantasia», che elabora il fantasma, dalla serenazione che il Tilgher (accentuandola fino all'assurdo) chiama «amore autosufficiente».

Non sarà piú accoglibile la teoria del Gentile — per il quale l'arte è la «forma» dell'Io soggetto, e cioè un aspetto immanente della eterna realtà spirituale, un aspetto di ogni atto spirituale — nel suo voler confondere l'arte degli artisti con l'arte (se si vuol

(49) Ibidem.
(50) Ibidem.
(51) Ibidem.

chiamarla cosí) di tutti. A che scopo imporre a due cose cosí diverse l'identico nome?... Però, il Capasso fa una stima speciale della consequenzialità del Gentile, che non teme le resultanze piú estreme. Il Gentile vede (ciò che non aveva veduto il Croce) che, se l'arte è una categoria universale, è assurda pretesa quella di voler separare, pagina per pagina, la *non-arte* dall'*arte*. Il Gentile pone dunque, alla Critica, un chiaro dilemma: o *empirizzare*, o *non esistere*. E come potrebbe, l'uomo, rinunciare alla Critica, all'esigenza di distinguere bello da brutto, di dire grande Dante e non grande il Parzanese, di dire: «qui (in Dante) c'è la poesia, e qui (in Parzanese) c'è la non-poesia»? Del resto, il criterio non andrebbe applicato alla sola critica estetica; e la critica morale, filosofica, ecc., perirebbe insieme con la critica d'arte. Se tutto è poesia e nulla non-poesia, è altrettanto vero che tutto è eticità e nulla non-eticità... (52). La definizione dell'Arte elaborata dal Gentile, e che il Gentile contrappone alle empiriche e feconde distinzioni dal Croce, ha la caratteristica di non essere applicabile: lo avverte il G. medesimo, che su di essa nulla si può costruire (né una critica, né una estetica in senso proprio), allorché dice, del proprio modo di distinguere o pensare, che esso conduce irresistibilmente a vedere ovunque una cosa sola: l'unità (53). La conclusione che *tutto è tutto* è certamente giusta, ma non può appagare nessuna delle esigenze umane. L'uomo non rinuncerà a distinguere i *poeti*, che cantano, dai *filosofi*, che ragionano, per limitarsi a dire che *lo spirito* è attivo. L'«arte», come è intesa dai critici, dice il Capasso, è altra cosa da quella cui si riferisce il Gentile: essa per definizione si trova soltanto in alcune opere privilegiate. Il «luogo comune», p. es., che è sentimento, forma, intuizione, per il solo fatto di essere *espressione* (Croce), o per il solo fatto di essere *pensiero* (Gentile), — il «luogo comune» è per il critico non-poesia; né mai il critico potrebbe ammettere la ragionevolezza del confondere i ripetitori o imitatori con i veri genii (54).

L'esame delle teorie del Croce, del Gentile e del Tilgher converge verso alcune precise conclusioni, di cui il Capasso non teme l'apparenza sconcertante, forte del suo accordo coi «dati di fatto». Tutto sembra portare a identificare l'arte con la pratica: certamente nell'atto poetico c'è una sintesi di *oggetto* e *sentimento*, un

---

(52) Ibidem.
(53) V. la *Filosofia dell' arte*.
(54) V. *Rapporto Tilgher - Gentile,* in *S. D.,* I.

oggetto che fa corpo con un sentimento che lo investe, un sentimento che fa corpo con un oggetto a cui vive di aderire, poiché non c'è, nello spirito, un oggetto che non provochi un sentimento, né un sentimento che stia senza un oggetto. Non, dunque, una intuizione *pura*, che non coincida con la vita del sentimento, con la volizione. Né il sentimento, ch'è in sintesi con l'oggetto nell'interno dell'atto estetico, può star fuori della dialettica «piacere-dolore», può cessare di essere (nel senso lato indicato dal Croce) volizione. Allora, l'arte svanisce nella pratica? No; ma, per l'empirico Capasso, l'essenza dell'arte sta, insomma, proprio in quella contraddizione, in quell'urto di concetti che pare insolubile: l'arte è sentimento, e nello stesso tempo è catarsi; contiene la dialettica (di piacere-dolore) propria della pratica, e nello stesso tempo appare trasfiguratrice o sublimatrice della pratica. Inutile attenuare, con l'abilità verbale, questa contraddizione; bisogna, per contro, affisarsi risolutamente in essa. Ciò che distingue l'atto estetico dal comune atto pratico è indefinibile; tuttavia l'esteta può indicare alcuni degli elementi che sono nell'atto estetico e non mai in quello pratico: intanto, la «tecnica» (nel senso di lotta dinamica col cosiddetto «mezzo tecnico»), che nell'atto estetico è essenziale, e manca in ogni altro caso di intuizione o di sentimento; e, del pari, quella che il Capasso chiama la «volizione di bellezza», che si accompagna di necessità all'atto creativo. Questo atto, lungi dall'essere intuizione pura di consapevolezza e pura di volontà, non può non essere contemporaneo ad una *volontà*, di creare opera bella, che è anche *coscienza* (di fare arte). *Volontà-coscienza di rappresentare*, che vien meno tutte le volte che l'arte decade a «sfogo» pratico: quando essa c'è davvero, lo «sfogo» non può essere che escluso. In ciò dunque consiste la peculiare «catarsi» che è propria dei soli artisti; ma si noti che, pel Capasso, tale «catarsi», tale «volizione di bellezza», non ha senso se non si realizza nella «tecnica». La *tecnica*, nell'accezione già indicata; ma la «catarsi» cosí concepita, non che essere un semplice fatto tecnico, è una modificazione radicale dello stato d'animo espresso: il contenuto emotivo, qualunque esso sia, è profondamente alterato dal suo fondersi con l'amor di bellezza, con la volontà di bellezza. Per esempio, un poeta erotico non esprimerà mai soltanto l'amore di una donna, ma *l'amore della donna* fuso con l'*amore dell'arte* che non potrà non essere presente in lui mentre egli faccia della vera arte. — Il Capasso consente ad usare la terminologia crociana per meglio illuminare questo processo: e ci dice che, se concepiamo l'atto estetico come una «sintesi a priori» di *oggetto* e *sentimento* (nell'esempio del poeta erotico: una figura di donna,

e il desiderio che aderisce a questa figura), la «volizione di bellezza» sarà da definire «sincrona» alla sintesi cosí indicata: secondo il principio della «compresenza dei distinti». (L'atto estetico, o intuizione, contemporaneo alla coscienza di intuire e alla volontà di intuire). Ma, avverte il Capasso, in realtà non si tratterà di piú atti sincroni, bensí di un solo atto spirituale, indissolubilmente unico: sicché la concezione della «sintesi» crociana (di oggetto e sentimento) viene ad essere anch'essa abbattuta, mentre l'atto estetico si rivela di tanto piú complesso (55). Data l'importanza e la delicatezza del problema, varranno qui ampie citazioni testuali:

«... Il sentimento lirico è piacere-dolore, come il sentimento pratico; ma a esso, nell'atto artistico, s'accompagna la *coscienza di rappresentare* e la *volontà di rappresentare*; quella che chiamo «volizione di bellezza» e che non è nel comune atto pratico, e che distingue da questo l'atto estetico. — Dobbiamo riconoscere che i nostri esteti non si sono mai chiesti se la *coscienza-volontà di rappresentare* non sia essenziale nell'atto creativo, e se essa quando è vera non sia tutt'uno con la «catarsi» e gli scatti pratici non siano nell'artista le *défaillances* di tale coscienza e di tale volontà ... » (56).

«... L'atteggiamento del poeta (Shakespeare) davanti all'oggetto ch'egli stesso viene creando (Lady Macbeth), pare innegabilmente piú «sereno» di quello d'un uomo «pratico» davanti a una donna reale. Questo «sentimento», che fa parte della sintesi a priori estetica, come differisce dal comune «sentimento» pratico? — Premettendo che l'arte non si realizza fuori della «tecnica», fuori del concreto lavoro autocritico e in parte materiale; che quindi l'arte autentica è proprio quella degli artisti, e non quella di tutti — si indica già dove si cela una importantissima debolezza del pensiero crociano. A volta a volta, Croce si colloca, senza rendersene conto, in due posizioni opposte: ora considera l'arte come qualcosa che può realizzarsi e non realizzarsi, qualcosa che è concesso ai poeti soli, qualcosa che può anche mancare da un determinato momento spirituale; *poesia* che ammette accanto a sé la *non poesia*; ora fa dell'Arte un *universale*, cioè un aspetto che necessariamente lo spirito in ogni momento presenta, che non manca mai; tutto essendo *poesia*, e niente *non-poesia*. (Uno stesso fatto, allora, sarebbe insieme poesia e pratica, e si potrebbe considerare da ambe le facce). — È una questione di

(55) Ibidem.
(56) Ibidem (nella *Nota*).

vocabolario, dopo tutto. Se «arte» è per noi sinonimo di quell'aspetto espressivo che ogni fatto spirituale presenta, certo tutto è arte, e la poesia consiste semplicemente nel fatto che *qualsiasi moto* assume una forma linguistica o mimica o sonora e musicale o disegnativa e plastica, eccetera; ma se «arte» è per noi solo quella degli artisti, essa implica la ipercoscienza di rappresentare e la volontà di rappresentare, che non sono certo fatti universali. — Ogni atto consiste di un sentimento che investe un oggetto. Se noi consideriamo l'atto come moto del sentimento, esso ci appare precipuamente «pratico»; ma se lo consideriamo come creazione di un oggetto, cioè d'un fantasma spirituale, esso ci appare precipuamente «poetico». Questo, se si faccia dell'arte un «universale». Nel caso invece dell'*arte degli artisti*, non basta che l'atto formi un oggetto perché esso sia artistico, ma occorre che l'uomo si proponga consapevolmente, affisandovisi, la formazione dell'oggetto; approfondendola attraverso un travaglio che è anche autocritico. L'uomo che incontra Lady Macbeth (e può anche essere un bimbo, un *infante*) nella vita reale, non può non formarsene un fantasma ch'è suo e soggettivo; ma non è un artista. L'artista è Shakespeare, che il fantasma carezza e completa in piena consapevolezza. — Ora, si può esaminare il concetto di «arte» attraverso considerazioni crocianamente non empiriche, soltanto se il concetto stesso non sia empirico — se sia il concetto di un *universale*. Quindi Croce non sarebbe (secondo i suoi principi almeno) caduto nell'empiria, soltanto se avesse rinunciato in modo definitivo a distinguere poesia e non poesia, se si fosse acquetato ad ammettere che l'atto pratico e l'atto estetico è un atto solo con due facce; ma egli sentiva prepotente anche il bisogno, che lo ha fatto pur critico militante, dell'altra distinzione che direi piú *professionale*: quella per cui un atto, se è *arte*, non è *non arte*, non è pratica; e allora ha tentato la vacillante distinzione qualitativa fra «sentimento pratico» e «sentimento cosmico».

La poesia implicherebbe in tal modo un «sentimento cosmico» diverso *in essenza* dalla mera pratica; l'oratoria, e ogni *espressione* che non è *poesia*, contiene il sentimento pratico, non il sentimento cosmico. Cioè: Croce fa dell'arte un non-universale, — e poi pretende che il concetto di essa non sia empirico, ma concetto di una facoltà filosoficamente definibile. — Naturalmente, le argomentazioni ch'egli porta sul «sentimento cosmico» sono «retoriche»; non essendo possibile escogitare una categoria che sia insieme filosofica, universale, — e contingente. Se l'arte è un *universale*, ogni atto è tanto pratico quanto estetico, e l'oggetto è sempre estetico ed è sempre investito da un sentimento pratico;

se l'arte non è ovunque e non è di tutti, essa non implica una *facoltà* speciale, uno speciale modo di sentire *cosmice*, ma differisce dalla pratica per ragioni «empiriche». (Fra parentesi: l'oscillazione del Croce non è tanto contraddizione di due periodi cronologicamente distinti, quanto alternanza continua e confusa). — Dopo aver definito il sentimento pratico come dialettica di piacere-dolore, come sarebbe stato possibile escogitare un «sentimento cosmico» che non fosse pratico, cioè non rientrasse in tale dialettica? Il Tilgher ha voluto essere meno nebuloso del Croce, ed è caduto a fare dell'arte, in quanto non-dolore, stasi passività e morte; ma ciò facendo, non ha che esagerato la confusione medesima per cui Croce ha formulato la monca teoria del «sentimento cosmico». Per non imbrogliare le cose fino all'assurdo, bisogna rassegnarsi a concepire la «purificazione catartica» come un semplice aumento di consapevolezza accompagnato da una maldefinibile «volizione di rappresentare»; cioè ridurre a empiria il dilemma «poesia - non poesia». Senza di che, si arriva a sottrarre l'arte dalla vita, dall'attività, e dal Divenire, come fa il Tilgher ... » (57).

Viene spontaneo un confronto tra queste precisazioni del Capasso, e la teoria della «cosmicità» come si è affermata nell'ultimo Croce (58). S'è già visto che, nel formulare questa teoria, il Croce è un «empirico», proprio come il Capasso o il Valéry; ma bisogna aggiungere che la «cosmicità» del Croce non spiega niente, non rivestendo quella concretezza che è propria del brano or ora citato. Il Croce, dunque, fra il sentimento pratico e il sentimento lirico (quello ch'è parte della «sintesi a priori» estetica) pone come differenza una «cosmicità», consistente in un fluire e trascorrere dei sentimenti dall'uno nell'altro, nel non essere (nell'opera d'arte) nessuno dei sentimenti tutto chiuso in sé, stagliatamente isolato in sé stesso. Non solo questa descrizione è assai vaga; essa (come il Capasso ebbe ad accennare), al solito, non coglie una caratteristica che sia propria della sola arte. Sempre i sentimenti sono sé stessi, e sempre, tuttavia, sono collegati cogli altri sentimenti, sono immersi nella viva fluidezza della vita universale. Questa «cosmicità» non riesce a sottrarre il sentimento lirico alla dialettica «piacere-dolore», cioè all'essere (crocianamente) pratica; non perciò il Croce perviene a formularsi il problema con quella nettezza, e quasi diremmo crudezza, di termini,

---

(57) Ibidem.
(58) V. la *Aesthetica in nuce*.

ch'è nel Capasso. La forza del Capasso è nell'avere guardato dritto verso il «punto nevralgico»; l'affermazione nitida, consapevole, della complessità misteriosa dell'atto creativo, è già una soluzione in sé stessa, è l'unica soluzione a cui sia giunta l'estetica, quando vuole mantenersi aderente ai «dati di fatto» (anzi che concepire delle facoltà che sono, sí, universali, ma non hanno se non tenui legami con l'arte vera, con l'«Arte degli Artisti»).

Per non dire «nulla è arte» (ponendo l'arte fuori della vita, dell'attività del divenire, come fa il Tilgher) o «tutto è arte» (come, con le sue formule inapplicabili, fa il Gentile), il Capasso non cesserà piú, anche nella sua attività di critico monografico, di insistere su quel punto: nonostante tutto (nonostante che contenga piacere e dolore) la poesia si distingue dall'espressione pratica per una sua indefinibile «catarsi». Questa «catarsi» è, sí, rigorosamente indefinibile, ma non perciò indescrivibile; e tanto hanno potuto, per via di descrizioni empiriche, mettersi d'accordo su di essa, gli odierni critici estetici, che — mentre, come ben sappiamo, le estetiche filosofiche continuavano ad essere incerte — hanno costruito una critica singolarmente compatta, e, ponendo tutti il problema in termini sostanzialmente identici, di fronte alle opere singole degli artisti si sono dati, insieme, alla stessa ricerca. Il Capasso, — cui daranno approvazione tutti gli artisti, tutti coloro che sanno di quali travagli e di quali pene è piena la via che conduce alla formazione di un'«opera» —, non s'impunta né si scervella per la smania di voler *fare a meno della realtà*, e, senza andare a cozzare nel muro che l'idealismo e la filosofia sistematica avevano creato, nei riguardi dell'arte, con le loro definizioni astrattamente assolutistiche, tiene sempre presente l'idea della «catarsi», fidando nel potere comunicativo dell'empiria, e ricorrendo, tutte le volte che occorra chiarirla, agli esempi, ai richiami concreti, alla lezione insostituibile dei fatti. Cosí l'arte non ci è descritta come una qualunque «rappresentazione», bensí come una «rappresentazione» di cui, per definizione, deve essere parte quella «volizione di bellezza» che è la coscienza-volontà di rappresentare. C'è il sentimento pratico (piacere-dolore), ma, fuso con tale «volizione di bellezza» (che non può aversi negli atti pratici, nella pseudo-arte di sfogo), esso si trasfigura, dando luogo ad una «lega» che è sempre nell'arte, e non è mai fuori dell'arte. L'esteta empirico non avrà paura di fermarsi a descrivere una simile «lega» (uno stato d'animo speciale, in cui concorrono due elementi: l'uno costante — la volizione di bellezza — e l'altro infinitamente variabile — il «contenuto sentimentale» come è comunemente inteso: amore, odio, nostalgia, entusiasmo civile

e patriottico, sete di gloria, desiderio di quiete, ecc. ecc. ecc. —), avendo prima ben pesato le conseguenze a cui giunge l'esteta che vuole partire dalla definizione di una «facoltà universale». Piú in là, l'esteta empirico non vorrà andare, saprà di non dover andare: gli basterà di avere indicata quella volizione di bellezza» che coincide con la volontà di creare, di contemplare, di mantenersi fuori della pura pratica.

V

Taluno obbietterà che il Capasso, invece di parlare di una «*indefinibile* volizione di bellezza», di un «*quid* che costituisce la catarsi», avrebbe dovuto fornire una definizione rigorosa della rappresentazione artistica nei confronti di quella inartistica. La risposta, per noi, non può essere che negativa. Ma ci sembra opportuno, a questo punto, lasciare la parola al Capasso stesso; ci sembra interessante, e quasi diremmo elegante, riprendere, per difenderlo, le parole onde egli ha difeso il Valéry:

«...Quali parole avrebbe egli potuto adoperare, per costituirne la desiderata «definizione rigorosa», che non si riportassero, come a cosa già saputa, a ciò che appunto era da definire? Le caratteristiche dell'arte, veramente intime, sono quelle che *l'arte ha in comune soltanto con sé stessa*. Pertanto, non c'è termine per coglierle, se è vero che il linguaggio coglie soltanto ciò che si ripete. La parola — concetto o immagine — stabilisce sempre un confronto fra due o piú realtà, e ci comunica quanto esse hanno di comune; ma nulla piú. Si badi al tentativo del Croce, di definire «rigorosamente» le varie *attività* umane: esso ha un altissimo valore, ma un valore puramente «empirico»; perché, se il Croce riesce a farci intendere, su una base di empirica approssimazione, quale sia il suo pensiero, non riesce affatto a definire ogni attività *con qualità che siano soltanto sue*. (Ci dice, per esempio, che l'arte è *teoretica*, il suo «fare» è un conoscere, un creare oggetti; ma la pratica non si crea i suoi oggetti? come potrebbe esserci una volizione di oggetto che non fosse anche una creazione di oggetto?... Ci dice che l'arte è *cosmica*, nel senso che ci dà «l'universale nel particolare»: ma questo non è proprio di tutte le altre attività spirituali?... Eccetera). Il Croce — senza averne mai, in tanti anni, preso nitida consapevolezza — ha sempre cercato di definire i varii *distinti* con determinazioni che in realtà si attagliano — *indistintamente* — a tutti gli atti spiri-

tuali. Ed è naturale: se esse non si attagliassero a tutti gli atti spirituali, sarebbero non universali ma empiriche! Naturalmente, anche il Croce non può fare a meno di qualcosa di piú preciso e concreto: e cosí ritorna all'abborrita empiria. E, fra l'altro, escogita quel termine di *cosmicità*, che, quando tenta di «definirlo rigorosamente», viene, al solito, ad adattarsi a tutti e quattro i distinti, ma che gli è utile quando egli si appaga di adoperarlo «alla buona», nella critica spicciola».

L'idealismo stesso ha piú volte ripetuto che non si possono definire rigorosamente quei concetti, che non sono di attività universali; si pensi, per esempio, all'opinione del Croce sulla definizione dell'*umorismo* tentata dal De Sanctis. L'argomentazione idealistica resta esatta, con l'aggiunta di due osservazioni del Capasso: che l'arte non può essere una facoltà universale, e che, del resto, anche le facoltà distinte dal Croce sono classificazioni empiriche. A noi pare naturale, d'altra parte, che le realtà piú profonde e oscuramente vitali non siano «definibili» in senso stretto: come non si può definire la Vita, la Creazione, lo Spirito stesso, cosí è sempre accaduto del piú intimo principio creativo dell'Arte, che sempre è stato ricondotto dagli uomini ad una ispirazione divina, ad una platonica «mania», ad Apollo, alle Muse. Citiamo di nuovo G. A. Levi, che ha paragonato il mistero della creazione artistica a quello della nascita umana: un «principio individuante» che è «misterioso e ineffabile nel suo centro, come tutto ciò che sta alle radici della vita degli esseri» (59). È questo il lato meno oppugnabile delle estetiche mistiche, per le quali anche l'ispirazione poetica non è senza grazia divina (60).

Anzi che rimproverare al Capasso la mancanza di «definizioni rigorose» (non solo non si poteva, a nostro avviso, fare piú di quanto egli ha fatto, in questa direzione; ma anche, il solo tentativo di un «rigore» sistematico sarebbe stato assurdo e incoerente, date le sue premesse), gli daremo elogio per la sua teoria che nobilita e sublima l'arte, diremmo quasi nel senso romano o greco, come qualcosa in cui è un principio di ispirazione, o *mania* platonica, divina e ineffabile, e che tuttavia esige la piú precisa applicazione dell'artista, e quasi una umiltà d'artigiano, come i

---

(59) V. *Rivista di Sintesi letteraria*, I, 1: *La bellezza formale nell'opera d'arte.*

(60) Fra le estetiche mistiche, in primo piano va sempre posta quella del Brémond, che tanto lucidamente ha asserito il carattere misterioso dello « charme » poetico. (La parola « charme » ci riconduce al Valéry, e al titolo di un suo libro famoso).

Fidia e i Prassitele ben sapevano. Attuale e tempestiva oltremodo l'enunciazione dell'importanza del «mezzo tecnico» e del lavoro di lima, dai precedenti esteti italiani ricacciata nel nulla, come se materia e lima a nulla servissero (61). Nel principio di questo studio si è affermato che il Capasso è giunto alle conclusioni sin qui esposte, — ad individuare cioè, per quanto possibile, la vera differenza tra arte e pratica; a giustificare teoricamente, alfine, il metodo dell'odierna critica estetica, che ha imparato, nell'interno di una stessa pagina, nell'interno di una stessa frase, a sceverare «questa è pratica, questa è poesia» —, per l'esser egli stesso un poeta ed un artista. Carattere saliente della sua teoria, infatti, è il presupporre una diretta conoscenza del tormento della creazione estetica, senza la quale era quasi impossibile, — ad un filosofo che, specializzatamente, fosse soltanto tale, — sottrarsi al peso degl'influssi idealistici, e determinare una distinzione che fosse d'accordo coi «dati di fatto». In questo ordine di idee ci riconfermano le concrete osservazioni di un altro artista, il Valéry: poeta i cui pregi ognuno sa ed ammira, e che il Capasso esamina e discute con una perfetta comprensione.

Il Valéry, messe da parte alcune oscillazioni secondarie (62), avanza un insieme di osservazioni e di idee, che si può ricapitolare cosí: ammesso che un'attività umana si possa concepire come *esatta* o *complessa*, l'attività artistica non è *esatta*, non procede su facili «ricette», non ha una linearità intellettuale: le parti dell'Opera d'arte sono «legate da piú di un filo»; l'Opera d'arte è prodotto eminentemente *complesso*. Cosí il Valéry (osserva il Capasso) distingue la Poesia dal «bello scrivere» semplicistico in senso accademico, e dall'oratoria. E giunge a contrapporsi recisamente e consapevolmente all'antica Retorica: «L'ancienne réthorique regardait comme des ornements, et des artifices, ces figures et ces relations que les raffinements successifs de la poésie ont fait enfin connaître comme l'essentiel de son objet; et que les progrès de l'analyse trouveront un jour comme effets de propriétés profondes, ou de ce qu'on pourrait nommer *sensibilité formelle*» (63). In *Propos sur la poésie*, il Valéry scriveva:

---

(61) Comincia, ora, una reazione sparsa; che dal *Saper distinguere* potrà trarre alimento e incoraggiamento.

(62) In proposito, v. il principio del saggio *L'estetica di Paul Valéry*, *S. D.*, I.

(63) Cit. da Aldo Capasso, in *S. D.*, I, 3. Lo riportava anche Mario Puppo, a conclusione del suo saggio «*Linguistica e critica letteraria*», in *Rivista di sintesi letteraria*, I, 4.

«...Je commence par le commencement. Le commencement de cette exposition d'idées sur la poésie consistera nécessairement à considerer ce nom même, tel qu'il est employé dans le discours usuel. Nous savons que ce mot a deux sens, c'est-à-dire deux fonctions bien distinctes. Il désigne d'abord un certain genre d'émotions, un état émotif particulier, qui peut être provoqué par des objets ou des circonstances très divers. Nous disons d'un paysage qu'il est poétique; nous le disons d'une circonstance de la vie; nous le disons parfois d'une personne. — Mais il existe une seconde acception de ce terme, un second sens plus étroit. *Poésie*, en ce sens, nous fait songer *à* un art, à une étrange industrie dont l'objet est de reconstituer cette émotion que désigne le premier sens du mot. — Restituer l'*émotion poétique* à volonté, en dehors des conditions naturelles oú elle se produit spontanément et au moyen des artifices du langage, tel est le dessein du poète, et telle est l'idée attachée au nom de *poésie*, pris dans le second sens...»; «...La séparation (64) est assez délicate à operer, car elle n'est jamais réalisée dans les faits. On trouve toujours mêlées à l'émoi poétique essentiel la tendresse ou la tristesse, la fureur ou la crainte, ou l'espérance; et les intérêts et les affections particuliers de l'individu ne laissent point de se combiner à cette *sensation d'univers* qui est *caractéristique de la poésie*...»; «...J'ai dit *sensation d'univers*. J'ai voulu dire que l'état ou émotion poétique me semble consister dans une perception naissante, dans une tendance à percevoir un *monde*, ou système complet de rapports, dans lequel les êtres, les choses, les événements et les actes, s'ils ressemblent, *chacun à chacun*, à ceux qui peuplent et composent le monde sensible, le monde immédiat auquel ils sont empruntés, sont, d'autre part, dans une relation indéfinissable, mais merveilleusement juste, avec les modes et les lois de notre sensibilité générale. Alors, ces objets et ces êtres connus changent en quelque sorte de valeur. Ils s'appellent les uns les autres...».

Per il Valéry dunque la poesia si presenta come rappresentazione e restituzione di un misterioso sentimento, con cui *l'uomo risponde* alla realtà che lo circonda, e che egli tenta invano di esprimere per altra via. «Le manifestazioni dell'uomo vengono a dividersi in due gruppi: da un lato, gli atti che mirano a un loro scopo preciso e definibile (esempio culminante, il linguaggio articolato ma non poetico, che tende sempre a

---

(64) S' intende, tra l' emozione poetica e l' emozione ordinaria.

risolversi nel conseguimento di un resultato preveduto e nettamente determinato»: dall'altro, quelli che hanno, di fronte alla utilitarietà così intesa, un loro *disinteresse*: come quei baci o sospiri o gridi che non vengono adoperati, con mascherata astuzia, a scopo di *persuasione*, ma che, in qualche modo, sono lo scopo di sé stessi, così come l'arte è lo scopo dell'arte. Gioia cosmica o angoscia cosmica, è sempre un sentimento «non-utilitario» quello che esprimono, o meglio vorrebbero esprimere, i suoni inarticolati — gridi, sospiri, esclamazioni rudimentali — quando non contengano alcuna parte di simulazione; e si contrappongono al comune linguaggio articolato, che sa quel che vuole, e non conosce la realtà che per servirsene. Senonché, c'è un modo di linguaggio articolato che rinuncia alla precisione di scopi del linguaggio comune; e insomma raccoglie la eredità dei sospiri e dei gridi, ma per giungere assai oltre. Ancora: quando a noi sembra di «sentire» che gli oggetti inanimati — alberi, monti, un intero paesaggio — vivano come noi, non però attribuiamo ad essi (se non artificialmente, come fanno tanti cattivi poeti) quelle volizioni «precise» che si riversano nel linguaggio comune, ma un sentimento più vasto, più universale, più ineffabile; attribuiamo ad essi per l'appunto un sentimento di natura poetica» (65). La poesia, insomma, è espressione di sentimenti, e non di qualsiasi sentimento, ma di un certo ordine di sentimenti. Ciò significa che l'*emozione poetica*, il *sentimento d'universo*, la *catarsi* esiste prima ancora che l'artista ricorra alla tecnica per fermarla. Se per un qualsiasi impedimento esterno (manchino, p. es., allo scultore, marmo e scalpello) l'emozione poetica non si riversa, grazie alla tecnica, in un'Opera, resta che essa è cosmica e poetica ugualmente, pur se inespressa. Ciò non sarà contraddittorio con quanto il Capasso ha enunciato identificando la catarsi con una «volizione di bellezza», che è la volizione-coscienza di rappresentare la quale accompagna il travaglio tecnico? No: il Capasso approva la teoria valeryana della «sensation d'univers»; ciò significa che per lui la «volizione di bellezza» nasce — di fronte a certe occasioni della vita, — prima che cominci lo stadio della «esecuzione». A pensarci, è naturale!: la «esecuzione» comincia proprio perché c'è la «volontà di rappresentare», e la «volontà di rappresentare», *motrice*, è precedente. Questa disposizione contemplativa che coincide con la volontà di bellezza è sollecitata da occasioni variissime secondo i momenti, e qui è la sua fondamentale misteriosità: ciò

---

(65) V. *L'estetica di Paul Valéry*, in *S. D.*, I, 3.

per cui l'uomo ignora assolutamente che cosa si possa fare per favorire il nascere dell'ispirazione e della poesia.

Dunque, il Capasso concorda, a ragion veduta, col Valéry: fondamento e ragion d'essere della poesia è una *émotion poétique* (o *sensation d'univers*) nettamente distinta dalla comune «utilitarietà» o «praticità»; emozione particolarissima, che può essere suscitata da un paesaggio, da una persona, da un qualunque insieme di fatti, — in mille modi. Si aggiunga il fatto («capitale e innegabile») che nella nostra esperienza la «emozione poetica» si mescola ed alterna con altre emozioni (66). A fare ancora meglio comprendere l'impossibilità d'una rigorosa definizione dello stato poetico, dice molto opportunamente il Valéry: «L'état poétique... *est parfaitement irrégulier*, *inconstant*, *involontaire*, *fragile*, et... nous le perdons comme nous l'obtenons, *par accident*. Il y a des périodes de notre vie oú cette émotion et ces formations si précieuses ne se manifestent pas. Nous ne pensons même pas qu'elles soient possibles. Le hasard nous les donne, le hasard nous les retire». Tale la incertitudine, misteriosità, ineffabilità della genesi poetica, secondo il Capasso come secondo il Valéry (il C., anzi, ne trarrà alcune considerazioni sui rapporti fra arte e morale, in discussione col Volpicelli) (67); ci domanderemo se egli possa consentire a chiamare «involontario» il fatto poetico, di cui spesso e cosí altamente accentua il lato volontaristico. Senza dubbio, se stiamo al senso che queste parole hanno nel testo del Valéry. Perché viene la «emozione poetica»? mistero. Si può sollecitarla a venire? no. Ciò non toglie che essa emozione abbia un capitale lato volontaristico: il «sentimento d'universo» coincide con la volontà creatrice, è la forza che spinge l'uomo a intraprendere l'Opera. L'Opera non si forma senza volontà tenace, ed anche eroica; ma questa stessa volontà, viene perché viene; non basterebbe volerla, non basterebbe «voler volere».

Con particolare compiacenza, trovandovi una magnifica riconferma delle sue teorie, il Capasso nota che il Valéry di *Propos sur la poésie* non poteva essere piú chiaro, e come egli riesca, non «definendo», a illuminare la differenza fra la «poesia» e la «non poesia», specialmente con lo svolgere il motivo del contrasto fra *linguaggio utilitario* e *linguaggio poetico*, in paragone col con-

---

(66) Ibidem.

(67) Il Volpicelli dice inspiegabile e imprevedibile l' *intensità* della ispirazione, che identifica con la generica *intensità* sentimentale; il Capasso la dice inspiegabile e imprevedibile, oltre che per quantità, per qualità. V. *S. D.*, II, 1: *Ancora su Arte e Morale*.

trasto fra *musica* e *rumori*, fra *danza* e *passo*, ecc. Nelle esposizioni del Valéry, come in quelle del Capasso, ognun sente fluire l'eco sincera e significativa di un'esperienza direttamente vissuta; sente, cioè, che quelle idee non sono il frutto di aride elucubrazioni arbitrarie, fredde conseguenze tratte da sistemi prestabiliti, che a loro volta dall'astratto vengono e nell'astratto si perdono, bensí frutto dell'aver percepito, nel profondo della propria personalità, nascere, crescere, svolgersi, perdersi e poi ricomparire, senza possibilità di saperne precisare le intime origini, quel dono che appare come una sublimazione dei sentimenti umani, e in cui consiste la qualità e dignità dell'Artista. L'*arte degli artisti*, dice spesso il Capasso; e con questa locuzione proclama, nel modo piú sintetico, implicitamente, da quale unica fonte possa sgorgare un verbo sicuro sulla natura e l'essenza dell'arte, e come, a tale scopo, debba farsi riferimento all'empiria, e non ad altro. — Tanto piú ci se ne convince seguendo, con la guida del critico ligure, il Valéry nelle sue osservazioni piú profondamente concrete. La «sensation d'univers» (dice il Valéry) ci regala, se siamo poeti, un verso, un frammento, non l'opera compiuta; e quel verso, quel frammento, crea, di colpo, la legge formale dell'opera che non esiste ancora: impone che tutti i versi che ancora non esistono, «rientrino in un certo metro, in un certo tono, in una certa musica organica» (68). Il poeta sa già quale sarà il tono dell'opera e in un certo senso la sua fisionomia complessiva, senza che l'opera esista ancora. Cosí il Capasso interpreta e difende le (formalmente paradossali) proposizioni del Valéry sulla *forma* che esiste prima dell'*opera*. Soltanto cosí l'opera nascerà bella; perché, se lo scrittore di versi ignora il *tono* entro cui deve limitarsi, non evita i «peggiori stridori», né è degno di essere detto poeta.

Con ciò è stabilita chiaramente la funzione tipica dell'autocritica: non operare se non c'è il *verso* — *dono*, anteriore, a farle da guida ideale, — per quanto si debba ammettere che talvolta l'ispirazione «divina» sopravvenga proprio perché ci si è messi a tavolino senza ispirazione, e la si è «chiamata e stuzzicata con un impreveduto giuoco o incontro di parole». Allora però, come seempre, l'autocritica comincia il suo lavoro tipico soltanto dopo il *dono*, e il primo momento ha un suo valore preparatorio, non valido in sé. Se la ispirazione è di regola mista e impura il controllo della coscienza critica acquista un valore di primo piano:

(68) V. *L'estetica di Paul Valéry*; *S. D.*, I, 3.

bisogna che tutti i *fatti sentimentali* vengano assunti nella sfera cosciente, diventino tutti *fatti di coscienza*, essendo stati saggiati uno per uno. Soltanto da ciò nasce la vera opera. — Rileva a buon diritto il Capasso: «Sono proposizioni *assiomatiche*, sembra, e, respingendole, si condannerebbero tutti i nostri grandi classici, da Ariosto a Leopardi! Ebbene: esse bastano a stabilire, contro la tesi del Croce, che l'atto artistico non é «aurorale», ma implica la percezione completa, il potere giudicante» (69).

Il Capasso non si nasconde che oscuro è il rapporto che si stabilisce fra l'ispirazione pura e la coscienza critica; difficile lo stabilire come, di due realtà eterogenee, l'una possa dare i resultati dell'altra, come lo stato critico possa elaborare un verso che sembri di natura identica a quelli puramente ispirati. In altre parole «si comprende che la «coscienza critica» ci faccia cancellare, ma riesce assai piú oscuro il fatto ch'essa possa sostituire nuove parole, a quelle cancellate, quando la *sensation d'univers* è ormai svanita (magari riprendendo un testo abbandonato da dieci anni); che possa, non solo togliere, ma anche aggiungere» (70).

Di ciò il Capasso dà una spiegazione precisa, che è la diretta derivazione della sua teoria della «coscienza-volontà di rappresentare», ed è, nello stesso tempo, una conferma della sua giustezza. «Accettiamo l'esempio, sconcertantissimo, che ci si presentava alla mente poco fa: quello del poema interrotto, e felicemente ripreso dopo dieci anni. La «sensation d'univers» poté venire, per esempio, dal grandioso spettacolo del mare; ecco, ora il poeta riprende il suo testo dopo dieci anni da che quell'emozione si è consumata come il men resistente dei profumi; e, magari, in un luogo remoto, onde il mare sia assente. Non può andare a rivedere il mare, riprocurarsi un'emozione «analoga» all'antica col mettersi dinnanzi ad uno spettacolo analogo... I versi ch'egli aggiunge adesso, sono «versi trovati», non «versi dati»; pure, coi primi si armonizzano in un modo incantevole. Irto quesito, nodo gordiano... — Ma che fa egli, il poeta, prima di *aggiungere* nuovi versi? Rilegge quelli che scrisse allora, e cosí riaccende l'emozione antica; la quale pareva fuggita, e torna — rinasce, magica, dalle parole scritte allora, o almeno dalle piú fortunate fra esse. Ossia: i primi versi servono di mezzo mnemonico-evocatore, e procurano

(69) Ibidem. Il passo cit., a pag. 135. Si noti uno dei soliti svarioni di stampa: « riflesso » per « irriflesso » !

(70) Ibidem. Il passo cit., a pagg. 135 - 136.

artificialmente la presenza di una nuova «sensation d'univers». In questo stato il poeta scrive i versi nuovi. E ogni volta che la penna gli s'impunta, egli — come può testimoniare chiunque abbia fatto versi d'una certa serietà — rilegge, quasi istintivamente, qualcuno dei versi precedenti: per mettersi ancora *dentro* l'emozione fondamentale. Quando il poeta fa dei «versi trovati», non è già vero che l'emozione iniziale sia ormai totalmente spenta; egli la riaccende, e, fino a un certo punto, grazie alla lettura dei «versi dati», la riaccende a volontà. Sicché, nel seno dello *stadio critico*, sopravvive l'emozione «inspiegabile» del primo momento; e proprio grazie a tale sopravvivenza l'artista coscientissimo può, come *aggiungere*, così *cancellare*; giacché il lavoro stesso di *cancellare* risulterebbe impossibile ad una «coscienza critica» che fosse ormai nettamente separata dal momento cosmico» (71). È una «descrizione», in cui l'esteta empirico ci rende chiarissima ragione del legame fra *ispirazione* e *coscienza critica*. Un commento tornerebbe superfluo, su questo capitolo. Né è qui il luogo di accennare agli errori particolari del Valéry, che il critico obbiettivamente non manca di segnalare e confutare (72).

VI

Nel campo della morale considerata rispetto all'arte, il Capasso trae la logica conseguenza del principio da lui formulato, e afferma che una sola forma d'eticità va riconosciuta necessaria alla nascita del Poema, e cioè la «volizione di bellezza». Per l'artista verace, che ha in sé, e non può non avere, questa volizione, la creazione del Bello è «piacere e dovere»; il poeta, anche a dispetto delle proprie consuete opinioni logiche, sente come dovere il suo attivo sforzo di produrre un'opera bella. Per l'idealismo crociano, questo dei rapporti dell'Arte con la Morale poteva essere un problema insolubile: grazie alle solite difficoltà della teoria dell'Intuizione pura, — di una «intuizione» che ora è ora non è sentimento, che è amorale perché anteriore alla percezione completa e che, tuttavia, può esprimere in sé, «tradurre», il sentimento morale. Le difficoltà cadono per un teorico, come il

(71) Ibidem. Il passo cit., a pagg. 138 - 139.

(72) Particolarmente, la superficiale negazione del romanzo ; la teoria della superiorità delle statue di marmo su quelle d'argilla ; ecc.

Capasso, che abbia ravvisato, nel seno dell'atto creativo, anche una volontà; che abbia compreso che senza la volontà di creare non si crea, proprio come senza la volontà di operare politicamente non si opera politicamente. Da questo punto di vista, l'atto del Poeta è un atto morale completo, e responsabile quanto gli altri atti morali siano responsabili. Il poeta sa che il suo non è un giuoco ozioso, sí un travaglio che mira a fermare delle essenze estremamente preziose; se in buona fede sottopone gli altri doveri a questo, è eticamente giustificabile. E in ogni caso, la «volizione di bellezza» è sufficiente perché l'atto dell'artista non appaia (come nella pretesa «auroralità» crociana) avulso dalla vita; cade l'esigenza per cui taluni, come il Montano (73), si spinsero a credere che l'arte, per non svellersi della pienezza della vita spirituale, debba unicamente esprimere il sentimento etico. In questo campo, le rivendicazioni del Capasso sono ampie e deliberatissime (74). È affermata l'esistenza di una certa poesia — e grandissima — la cui forza sta appunto nella sua «gelidità»: esempio la crudeltà di visione delle *Novelle della Pescara*, o anche di certe pagine della flaubertiana *Madame Bovary*. Tale arte, oltre ad essere, come ogni arte, pura rappresentazione — pittura della realtà, non diretto giudizio su la realtà — esprime un sentimento (quello dell'attenzione e della curiosità spettatrice; la freddezza come sentimento, non come assenza di sentimento), per cui tutto, anche l'atroce, anche il mediocre, è, «nel momento della creazione, bello, perché degno di essere rappresentato». Filosoficamente — dice il Capasso — non si comprenderebbe perché, a un sentimento cosí intenso, verrebbe negata l'espressione artistica (75). La loro eticità, le *Novelle della Pescara* e tutte le opere consimili, l'hanno nell'essere puramente rappresentative, cioè (in un senso determinatissimo) disinteressate; nel non lasciarsi intorbidare da fenomeni egoistici. Lo «sfogo» non dà forse piacere? ma la «volizione di bellezza» lo respinge lo stesso.

Dunque, non può non essere etico tutto ciò che è artistico,

---

(73) V. *Italia Letteraria*, A. 1930, Sem. II.

(74) V. *Chiarificazioni per la polemica Arte - Morale*; *S. D.*, II, 2.

(75) Qui le *Chiarificazioni* si collegano col saggio *Poesia maggiore e poesia minore* (in *S. D.*, I), dove è asserito che tutti i sentimenti, etici o non, hanno cittadinanza nell' arte, come provano i dati di fatto, e il giudizio del «buonsenso nativo ed universale» attraverso tutte le epoche. Empiricità, ma necessità imprescindibile, di affermare l' esistenza di una attività artistica autonoma, dotata di un suo modo peculiare di «formare» gli oggetti.

che è catartico, che è espresso con *vera* volontà di rappresentare. Per definizione. Ma non meno che questo corollario della sua concezione attivistica e volontaristica dell'*arte come fare*, al Capasso preme l'altra faccia del problema: che *qualunque* sentimento può essere potenziato in poesia. Con sottili argomentazioni egli rileva che si metterebbe in una posizione insostenibile chi catalogasse come indegni di espressione, ed extrartistici, tutti i sentimenti che abbiano carattere non spiccatamente etico: «dalla Curiosità alla Voluttà. Giacché costui ad un tempo affermerebbe l'esistenza di una attività artistica, e la riduzione di essa ad un *minimo nucleo*». Non solo. Di fronte al Montano, il Capasso si rifà alla distinzione fra la *rappresentazione* artistica, e quella *rappresentazione* ch'è in ogni «conoscenza del particolare»; e, richiamato in che cosa per lui consista la differenza (76), mostra come, pel suo avversario, la differenza consista invece *nel sentimento espresso*: — la *rappresentazione* ove l'oggetto è investito di sentimento economico, è conoscenza del particolare inartistica; la *rappresentazione* ove l'oggetto è investito di sentimento etico, è conoscenza artistica, è arte (esclusasi qualsiasi forma piú segreta e ineffabile di catarsi). Ma allora, l'arte è l'etica; l'arte scompare, per non essere piú che un sinònimo dell'etica (77). (Varie pagine sono dedicate a dimostrare che il sentimento etico non può essere, davanti a un personaggio obbiettivato, che consenso o dissenso etico: tutta l'opera degli artisti, che hanno creato dei personaggi, dovrebbe ridursi all'espressione di un tale consenso o dissenso. Il Capasso mostra come parecchi dei poemi piú indiscussi dell'umanità — p. es., il canto di Dante su Francesca da Rimini — sarebbero, da questo punto di vista, impoetici. Noi aggiungeremo che per i personaggi dei pittori la dimostrazione non sarebbe meno interessante e copiosa...). Confutazioni e negazioni fini e precise; il lato costruttivo della dottrina è nella concezione della «volizione di bellezza». Essa non è e non può essere nelle mere «passioni», nella vera e propria pratica. Un uomo *preso dall'amore*, quando afferra la penna per scrivere un «grezzo documento», ha in sé, checché ne dica altrui e checché ne dica a sé medesimo, una volontà di *sfogo*, non una volontà di creazione e di rappresentazione, come accade per tutti gli errori di immediatezza (residuo di vita) e per il residuo di «letteratura». (Questi ultimi si riducono

---

(76) Nella « catarsi » coincidente con la « volizione di bellezza ».

(77) V. *Etica ed estetica*, in *Chiarificazioni per la polemica Arte-Morale*, *S. D.*, II, 2.

nella categoria dei primi: l'imitazione, l'arte-gioco, il formalismo, consistono in un amore, pratico, non obbiettivato, di certe sensazioni poste come piacevoli: anche in questo caso, volizione di *sfogo*, che può sembrare, ma non è, volizione di bellezza».

Non occorrerà soffermarsi sulla parte avuta dal Capasso nelle recenti polemiche sul «contenutismo», di cui il saggio *Poesia maggiore e poesia minore* è un definitivo epicedio, dato che il Larbaud e il Weidlé hanno già espresso, in proposito, quanto c'era da dire. Né in uno studio di visione complessiva come il presente sarà necessario un esame minuzioso dei saggi su Aristotele (78) e sul Vigolo (79), il primo dei quali mostra come l'estetica antica non manchi di motivi tuttora vitali, e il secondo combatte la teoria della superiorità della ispirazione lirica su tutte le altre forme dello spirito; basterà rilevare che, nel primo caso, il Capasso, coerentemente, s'è volto a mostrare come il «buonsenso nativo ed universale» ponga, in estetica, tutta una tradizione di pensiero non mai spenta, e, nel secondo caso, non meno coerentemente, come sia necessario *distinguere*, e non giudicare l'Azione quasi avesse la stessa mira della Conoscenza (senza saperla attingere).

È tempo di concludere. L'esposizione delle critiche mosse, dal Capasso, al Croce, al Gentile, al Tilgher, in generale alla filosofia idealistica, la serrata difesa dell'empiria, sboccata nella teoria descrittiva della «catarsi», si possono considerare capisaldi della «critica postcrociana» — «colonne d'Ercole» oltre le quali questa non potrebbe, senza mutare totalmente fisionomia, passare. Aldo Capasso già si era affermato ed era ben conosciuto, oltre che come poeta, come critico, ma col suo «*Saper distinguere*» ha dimostrato che la sua critica, all'opposto di quella dei soliti sforbiciatori delle opere altrui, è un atto continuato ed organico di fede, una coerente fatica che si basa su chiari principî dottrinali. Un consiglio ci permettiamo di rivolgergli: ch'egli raccolga la materia, sparsa nei numerosi Saggi che compongono il *Saper distinguere*, in un'unica ampia trattazione, che porti francamente il titolo di *Estetica*: ché la sua estetica esiste, ed è veramente degna della ricostruttrice epoca nostra.

Manlio Giudice

---

(78) V. *Intorno alla Poetica di Aristotele,* in *S. D.*, I, 9.
(79) V. *Intorno alle opinioni estetiche di Giorgio Vigolo,* in *S. D.*, I, 11.

NOTE

INTERPRETAZIONE METRICA PER LA LETTURA DEL XXXIII° DEL PARADISO *

Il 33° canto del Paradiso consta di due parti: un pezzo chiuso e un recitativo. L'intonazione è in tutto il canto solenne, ma ancora piú ieratica; la chiusa è contenutamente trionfale.

Il pezzo chiuso è costituito dalla preghiera di S. Bernardo, la quale a sua volta consta di due parti: le prime sette terzine, che celebrano piú propriamente la Vergine, e le ultime sei, riservate alla grazia chiesta a favore di Dante. A leggerlo, si riceve l'impressione che sia stato costruito sulle regole dei canti liturgici, tanto esso è grave e maestoso. Il piano e il forte, il largo ed il mosso sono suggeriti dalle movenze del verso, dalle pause, dai suoni stessi delle parole. Forse non è agevole trovare un altro passo della *Divina Commedia* dove la ricerca dell'effetto musicale sia altrettanto sensibile.

La preghiera comincia sommessa, con movimento largo e una forte incisione data dalla cesura dopo la quinta sillaba, intanto che i singoli emistichi devono essere pronunciati legati cioè in una sola espirazione. Lo schema del primo verso è ripetuto nel seguente che ne conserva in tutto l'andamento, ma alla loro soste-

---

* *Il presente saggio analitico è dato in questa Rivista di Sintesi come tipo di quel che può essere un esame metrico* ab interiori, *volto cioè a cogliere, sin dove è possibile, come si traduca nel metro e nelle pause stilistiche l'afflato poetico : anche nei suoi rapporti con la effettiva* lettura *della* lirica.

Saggio originale, ché la ricerca è perseguita piú a fondo e con altri metodi ed intenti da quelli usati sinora in Italia da critici pur valentissimi dal Levi al Ferriguto. Va da sé che questa nostra adesione non va ad ogni singola affermazione dell'autore, e neppure alla sua certezza che ogni *finezza artistica sia* voluta *dal Poeta. Avremo occasione di tornare sul concetto di* spontaneità *e di* coscienza *in arte.*

(N. d. D.)

GAMBA (Bartolomeo, 1766-1841)

SERIE DEI TESTI DI LINGUA
e di altre opere importanti nella italiana letteratura scritte dal secolo XIV al XIX. Venezia, 1839 4° XXV-794 + Ritratto. Rilegatura tutta tela, carta pesante $15

IV EDIZIONE riveduta, emendata e notabilmente accresciuta.
Tiratura limitata. Edizione in fototip:a, caratteri nitidi.

Strumento di lavoro notissimo ricercat:ssimo, l'opera del GAMBA è tuttora indispensabile allo Studioso di Letteratura Italiana, al Bibliotecario, allo Specialista dell'Umanesimo, al Bibliofili e ai Librai. Le quotazioni dell'opera sul mercato antiquario salgono da L. 18.000 a L. 30.000. Noi offriamo la singolare occasione di ottenere un forbito utensile ad un prezzo relativamente modico.
(Cfr. OTTINO, G.-FUMAGALLI, G. - Bibliotheca Bibliographica Italica, I, 611. - FRATI, C. -Dizionario bio-bibliografico dei Bibliotecari e Bibliofili Italiani dal sec. XIV al XIX. 1934 ad vocem).

CARMINA MEDII AEVI MAXIMA PARTEM INEDITA
Bernae, 1877 12° XVIII-236 $2,50
Ex Bibliothecis helveticis collecta edidit H. Hagenus
Praefatio. CARMINA: de navigio et agricoltura. De arthmetica. De musica. De astronomia. Acrostica. Versus Alcuini. De litteris mysticis. De Ovidio. Aenigmata. Appendix... &c. &c. &c.
Appendix: Carminum acrosticorum repraesentatio. Indices: 1. Nomina propria. 2. Carminul initia. 3. Argumentorum conspectus. 4. Codicum adhibitorum Catalogus.
Raccolta rara e ricercata.
Edizione in fototipia.

FRANKLIN, A.-DICTIONNAIRE DES NOMS, SURNOMS & PSEUDONYMES
de l'Histoire Litteraire du Moeyn Age (1100 à 1530).
Paris, Firmin-Didot, 1875 8° XVI-681 relié demi-toile
Réimpression en photocopie (1959) $10
"...la nécéssité de distinguer entre eux, dans la même localité, tous les Jean, les Pierre, les Jacques, &c. créa le cognomen, le surnom (Jean le Petit, Jean le Blanc, Jean Tardif, Jean de l'Orme, Jean du Chêne, Jean de la Mare, &c.) qui, avec le temps est devenu le nom propre de chaque famille. Mais ces surnoms pouvaient naturellem, varier sans cesse, et rien n'obligeait un individu à conserver le sien hors du lieu été ainsi désigné. Aussi voyons nous certains personnages ajouter successivem, à leur cognomen: le nom de l'endroit où étaient nés, celui de la ville où il étaient élevés, puis de celle où ils avaient fait profession religieuse, le nom de leur ordre, des fonctions auxquelles ils étaient appelés, des évêchés et des archevêchés dont ils étaient pourvus, &c. &c., et porter ainsi, d'années en années, dans l'histoire dix dénomination différentes. Albert le Grand est nommé dans les MSS.: A. Grotus, A. Magnus, A. Bolstadius, A. de Colonia, A. Ratisbonensis, A. Lavingensis et A. Teutonicus..." (Préface)